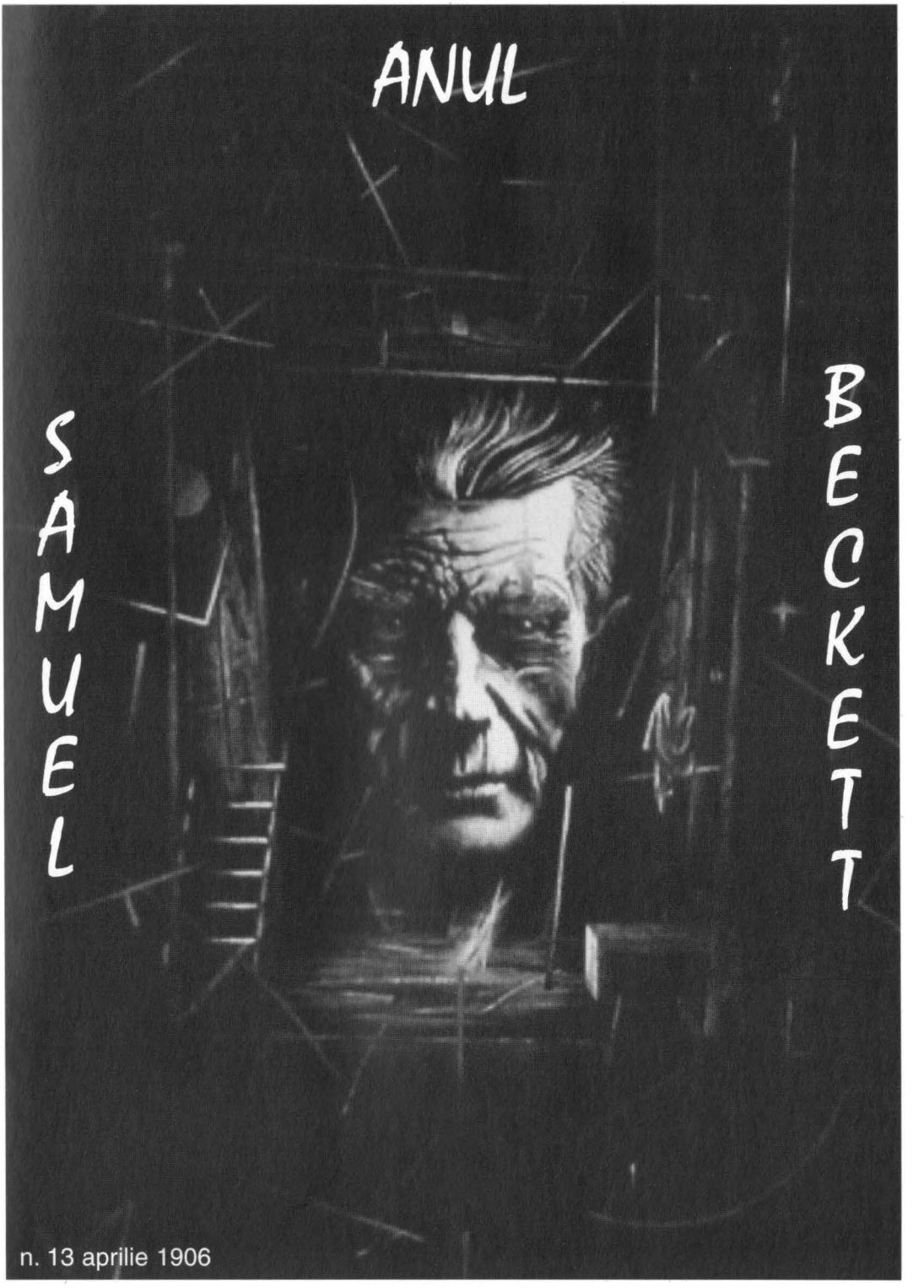

ANUL
SAMUEL
BECKETT
n. 13 aprilie 1906

Andreea DUMITRU

Beckett

Astăzi, la un centenar de la naştere, Beckett este, aşa cum scria într-unul dintre poemele sale, o *„absenţă în serviciul prezenţei"*. Scriitor proteiform, manifestându-se atât în poezie, roman, eseu critic, teatru, televiziune, cinema, el continuă parcă să se sustragă oricărei abordări sistematice. Şi totuşi, câteva certitudini există: de pildă, fascinaţia sa pentru structurile circulare şi repetitive, exprimată în inepuizabilul, inumanul, dar atât de omenescul *va-et-vient/ come and go* din operele sale, pentru acel misterios şi hipnotic *da capo* care face din *Comédie/Play* (1962) una dintre cele mai dificile partituri beckettiene – inconfortabilă pentru actori şi spectatori deopotrivă. În mod ironic, lunga viaţă a autorului se înfăţişează, la rândul ei, ca o suită de deambulaţii şi staze, de rupturi şi ataşamente, de eşecuri şi reveniri, dacă cele două nu sunt cumva identice, căci, o spune Beckett însuşi, vorbind despre pictorul şi prietenul său Bram van Velde: „eşecul constituie universul artistului". Discretă, viaţa lui Beckett rămâne mai puţin cunoscută decât opera, în ciuda numeroaselor sonde aruncate în adâncuri de biografi precum Deirdre Bair, dar mai ales James Knowlson, şi de mulţi alţii care l-au cunoscut. Chiar şi aşa, recompusă din fărâme, biografia sa poate constitui, însă, un adevărat obiect de cult pentru orice fan Beckett, ceea ce face ca şi acest exerciţiu de admiraţie să înceapă prin invocarea formulei misterioase şi hipnotice...

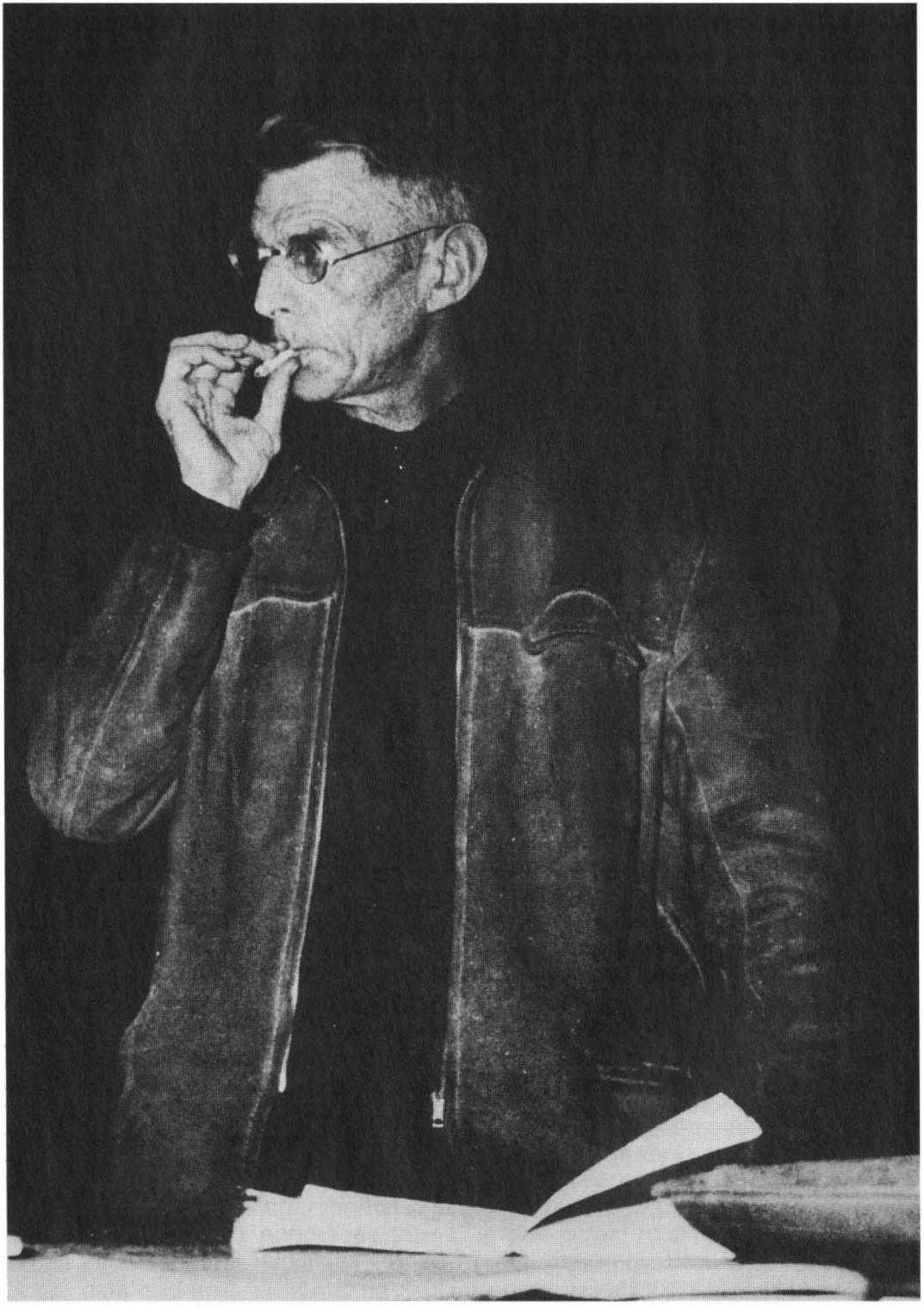
Da capo!

Samuel Barclay Beckett se naşte vineri 13 aprilie (certificatul de naştere menţionează însă abia data de 13 mai) 1906 la Foxrock, lângă Dublin, într-o familie protestantă. Primeşte o educaţie severă la colegiul anglo-irlandez Portora Royal School, frecventat cândva şi de Oscar Wilde. Este un elev strălucit, preocupat de limba franceză şi de sport (cricket şi rugby). Din 1923, urmează cursurile prestigiosului Trinity College al Universităţii din Dublin. Continuă studiul francezei cu Rudmose-Brown, îl citeşte cu pasiune pe Dante. Frecventează Abbey Theatre. Primele sejururi în Franţa şi Italia. În 1928, proaspăt *Bachelor of Arts*, este numit lector de engleză la École Normale Supérieure din Paris. Întâlneşte aici o atmosferă liberală, cu totul diferită de cea din ţara natală şi, fapt notoriu, îl cunoaşte pe Joyce, pe atunci deja atins de orbire. Devine prietenul, discipolul şi, un timp, secretarul său, ajutându-l să finalizeze *Finnegans Wake*. Participă la o lucrare colectivă despre opera maestrului cu eruditul studiu *Dante... Vico... Bruno... Joyce*. Compune într-o noapte poemul *Whoroscope* şi câştigă concursul literar organizat de Nancy Cunard, patroana editurii The Hours Press. Din nou la Dublin, la Trinity College, ca asistent al fostului său profesor de franceză. În 1931, publică un remarcabil eseu despre Proust. Demisionează după un an, abandonând cariera universitară, exasperat de rutina cotidiană, de obligaţiile sociale, de climatul vieţii irlandeze dominat de teocraţie, cenzură morală şi literară. Călătoreşte în Anglia, Germania, Italia. La Paris, ca urmare a valului de xenofobie (după asasinarea preşedintelui Paul Doumer de către un imigrant rus), Beckett este şi el *expulzat* („actele mele nu erau în regulă"). Din nou, fără un ban, la Londra. Apoi iar

în Irlanda, scriind ceea ce se va numi *More Pricks Than Kicks* (*Bande et sarabande*). În 1933, exil londonez, după moartea tatălui său, cu serioase probleme de sănătate (chisturi, aritmie cardiacă), criză morală și financiară profundă. Timp de doi ani, face ședințe de psihoterapie cu Dr. Wilfried Bion. Publică poeme, scrie *Murphy*, primul său roman. Călătorește mult în Europa. Se instalează definitivă la Paris, în 1937. Duce, între Montparnasse și Saint-Germain-des-Près, o existență de Oblomov, după cum remarcă Peggy Guggenheim. Subzistă grație traducerilor, remarcabile. Îl frecventează din nou pe Joyce, îi întâlnește pe Giacometti și Duchamp. Primele texte în franceză: poeme care vor fi publicate după război. Pe 7 ianuarie 1938, incident beckettian *avant la lettre*: este înjunghiat de un *clochard*, lângă o stație de metrou. Întrebat despre motivația gestului său, necunoscutul răspunde laconic: „Nu știu, domnule". La spital, primește vizita lui Suzanne Dumesnil, viitoarea parteneră, pe viață. Se mută în apartamentul din Rue des Favorits nr. 6. Războiul îl surprinde în Irlanda, în vizită la mama sa. Se întoarce imediat la Paris („Preferam Franța în război Irlandei pe timp de pace") și se alătură unui grup de rezistență animat de prietenul său, Alfred Péron (care va fi arestat și va muri în 1942, la puțin timp după ieșirea din lagăr). Între timp, Joyce moare în exil, la Zürich. Beckett duce o viață aventuroasă, servind drept agent de legătură până la arestarea membrilor rețelei de către Gestapo. Cuplul Sam–Suzanne reușește să evite la doar câteva minute o „vizită" întreprinsă de Gestapo. Sunt ajutați de prietenii comuniști ai lui Suzanne, apoi găzduiți un timp de Nathalie Sarraute și se refugiază în cele din urmă în satul Roussillon din Vaucluse. Beckett duce aici o banală existență de fermier. Scrie *Watt*, ultimul roman în engleză. După Eliberare, își vizitează mama, apoi revine în Franța, angajându-se ca magaziner și interpret într-un spital militar al Crucii Roșii irlandeze. Se întoarce la Paris și se claustrează în micul său apartament. Începe să scrie în franceză, decizie îndelung analizată de exegeți. Din această perioadă datează: romanul, inedit până în 1970, *Mercier și Camier* (cuplu de veritabili predecesori ai lui Vladimir și Estragon), nuvelele *Expulzatul*, *Calmantul* și *Sfârșitul*. Compune cele treisprezece *Texte pentru neființă*, marcând, astfel, impasul claustrării în camera în care și-a scris, foarte repede, cea mai importantă parte a operei (1946–1950). În septembrie 1950, moare May Beckett. Toți biografii vor insista asupra raporturilor de iubire–ură (psihiatrul Jacques Lacan le numea *hainamoration*) dintre Beckett și o mamă „foarte severă și exigentă", rece, puritană, foarte credincioasă, care interzicea exprimarea afecțiunii, deși avea o „legătură foarte puternică" cu fiul său (cf. J. Knowlson). Relația aceasta traversează rupturi spectaculoase: descoperind scrierile fiului, pe care le consideră obscene, May Beckett îl alungă din casa familială; acceptă greu și demisia lui din funcția de profesor la Trinity College. Foarte atașată de respectabilitatea socială (va refuza să o cunoască pe Suzanne, pentru că nu erau căsătoriți). Pentru mama sa, Sam, mezinul (fratele lui, William Frances Beckett, a murit în 1933), rămâne toată viața un ratat.

În 1953, Beckett are 47 de ani și o vastă producție literară în urma sa. Dacă *Murphy* trece neobservat (stocul intact al editorului londonez fiind chiar bombardat în timpul războiului), *Molloy*, prima parte a trilogiei continuate cu *Malone moare* și *Nenumitul*, este publicată în 1951 de Jerôme Lindon, editorul său, la Éditions de Minuit, și salutată de critică. Prima sa încercare în teatru, piesa în trei acte *Eleutheria*, rămâne, din voința sa, inedită (până în 1995). Scrisă dintr-o suflare, între octombrie 1948 și ianuarie 1949, *Așteptându-l pe Godot* este zadarnic plimbată de Suzanne prin teatrele pariziene, până când

ajunge sub ochii lui Roger Blin, directorul Teatrului Gaîte-Montparnasse şi prieten al lui Artaud (în 1935, jucase în *Cenci*). Pentru Beckett, sălile pe jumătate goale pe care le fac producţiile acestuia reprezintă o garanţie de integritate. Blin va pune, însă, în scenă *Aşteptându-l pe Godot* abia atunci când Jean-Marie Serreau îi va oferi aproape defunctul Théâtre Babylone (cu 230 de locuri, situat pe malul stâng al Senei, cel rezervat micilor săli *d'art et d'essai*). Prima reprezentaţie, la 5 ianuarie 1953, stârneşte reacţii contradictorii. Jean Anouilh scrie, memorabil, în *Le Figaro*, că a văzut „Cugetările lui Pascal puse în scenă de clovnii Fratellini". Versiunea engleză este publicată în 1954, la New York, iar un an mai târziu are premiera londoneză, la Arts Theatre Club. Drepturile de autor obţinute pentru *Godot* îi permit lui Beckett să-şi construiască o casă cu etaj pe o colină din Seine-et-Marne, în mijlocul unei grădini cu un mic copac, pe care o înconjoară de un zid înalt, pentru a se putea concentra mai bine. Trăieşte, în sfârşit pentru a scrie, mult şi aplicat: mai întâi de mână, apoi bate la maşină mai multe ciorne, căutând mereu cuvântul just, expresia precisă, în acord cu gândul său. Un mic cerc de prieteni, pictori şi muzicieni, grădinăritul îi întrerup rar lucrul. Compune în engleză, la sugestia BBC, prima piesă radiofonică, *All That Fall* (*Toată această cădere*). În aprilie 1957, are loc la Londra, dar în franceză, premiera cu *Fin de partie* (*Sfârşit de partidă*), în regia lui Roger Blin. Beckett asistă la toate repetiţiile de la Royal Court Theatre. În 1961, primeşte, împreună cu Borges, Premiul Internaţional al Editorilor. În acelaşi an, se căsătoreşte cu Suzanne şi termină *Oh, les beaux jours*. Are loc, în Germania, premiera operei compuse de Marcel Mihalovici, *Krapp sau ultima bandă*. În 1963, Madeleine Renaud joacă *O, ce zile frumoase* la Veneţia, apoi la Odéon-ul parizian, cu Jean-Louis Barrault. În 1964, filmează la New York, la insistenţele lui Alan Schneider, după multe ezitări, singura sa operă cinematografică, *Film*, cu Buster Keaton, actor pe care îl apreciază în mod deosebit. Totuşi, relaţiile dintre cei doi rămân convenţionale, ba chiar scenariul i se pare lui Keaton nici prea amuzant, nici prea clar. Corpul acestuia, „codificat" de un întreg trecut cinematografic, îi apare lui Beckett ideal pentru că exclude orice referinţă psihologică. Doar astfel poate vizualiza dispariţia progresivă a prezenţei, imposibilitatea prezenţei: Keaton devine un personaj-obiect într-un fals film mut, care stă sub semnul maximei: *Esse est percipi*. Începe să scrie *Depopulatorul* (un text terminat cinci ani mai târziu, după opt versiuni). În 1969, i se decernează Premiul Nobel. Jérôme Lindon va ridica însă premiul, pentru că Beckett se află în voiaj în Tunisia. Se insinuează deja, perfid, procesul clasicizării autorului în viaţă: în 1976, Royal Court îi dedică o stagiune cu prilejul aniversării a 70 de ani. În 1982, scrie *Catastrofă*, în onoarea lui Václav Havel, închis pentru delict de opinie. Premiera are loc la Avignon. Compania londoneză San Quentin organizează turneul australian „Beckett directs Beckett" cu trei montări ale autorului: *Godot*, *Sfârşit de partidă* şi *Ultima bandă*. În 1984, Festivalul de la Edinburgh îi este dedicat (spectacole, proiecţii, conferinţe). Fenomen similar la Madrid, la Teatro del Circulo. În timp ce zgomotul din jurul operei creşte, Beckett se retrage discret din scenă. Maurice Nadeau ne dă o imagine asupra acestei recluziuni cu doi ani înaintea sfârşitului: pe un trotuar, în apropierea Grădinii Luxembourg, Beckett se plimbă cu un pas energic, mecanic, sacadat, ţinându-i pe curioşi la distanţă. Doi ani mai târziu, moare la fel de discret (pe 22 decembrie 1989!), la câteva luni după Suzane, şi este înmormântat, în cadrul celei mai intime ceremonii, în acelaşi cimitir Montparnasse.



O operă a dublului

„Am ales să scriu în franceză pentru că franceza este o limbă mai săracă decât engleza". Prin această faimoasă butadă (probabil apocrifă, totuşi citată, printre alţii, de Jean-Marie Domenach în conferinţa „Sentimentul tragicului la Beckett", la Grenoble, în 1969), Beckett încerca să eludeze unul dintre cele mai comentate momente ale biografiei sale. Oroarea faţă de stil, refuzul confortului oferit de limba maternă rămân explicaţii plauzibile în cazul scriitorului. Totuşi, odată depăşit acest moment de cotitură, opera sa trece o altă probă de unicitate: bilingvismul perfect. Beckett, ca nici un alt scriitor, şi-a tradus singur propriile opere, activitate dificilă, cronofagă şi mai ales, infidelă. De fapt, fidelitatea faţă de original presupune, aici, un joc de asemănări şi diferenţe, un efort susţinut de invenţie lingvistică (de pildă, pentru franţuzescul *sans*, echivalentul găsit în engleză este insolitul *lesness*). Toate traducerile beckettiene comportă anumite modificări, dar mai mult în sensul suprimării decât al adăugirii.

Faptul că această operă „există în dublu", „ar trebui să schimbe lectura care i se aplică", observa Bruno Clément într-un dialog cu Ludovic Janvier, transcris de revista *Europe*, în numărul din iunie–iulie 1993. „Putem considera că atâta timp cât textul nu exista în dubla sa versiune, el nu era terminat. Poetica beckettiană îmi apare, astfel, la modul profund, drept o poetică a dublului. Aş vorbi bucuros despre cuplul franceză/engleză aşa cum se vorbeşte despre cuplul Vladimir/Estragon sau despre cuplul Mercier/Camier. Dar cu această consecinţă insolită şi neaşteptată (în cazul bilingvismului), că producerea unui text dublu tulbură precizia frontierelor textului. Oricare ar fi «textul» despre care vorbim, putem oricând să ne trezim spunând că nu vorbim despre adevăratul text sau despre tot textul. «Adevăratul» text nu este celălalt text: el este întotdeauna altundeva."

Exegeţii lui Beckett vor glosa astfel pe marginea unei „poetici a derutei, a amăgirii" (Bruno Clément), nevoiţi să se raporteze continuu la scrieri pentru care „există două versiuni autentic originale, în două limbi diferite": „... fiecare dintre cele două texte pe care avem posibilitatea să le citim şi interogăm constituie un soi de eboşă, de incarnare imperfectă a unei opere ideale pe care orice întreprindere de materializare ar compromite-o definitiv." Chiar şi în cazul lui *Aşteptându-l pe Godot*, „multiplicarea stărilor textului (cele două versiuni, franceză şi engleză ale lui Godot îi aparţin lui Beckett; el a participat şi la versiunea germană), departe de a da senzaţia unei ubicuităţi oarecare, creează mai degrabă condiţiile unui «nicăieri» şi sfârşeşte, astfel, prin a atinge, într-un mod neaşteptat, această neutralitate, această absenţă a stilului, pe care îşi propusese să o atingă." (*Opera fără însuşiri. Retorica lui Samuel Beckett*, Ed. du Seuil, Paris, 1994)

Un autor al „intervalului fericit"

Beckett a semnat şaisprezece montări ale pieselor sale*, contribuind, poate, ca nici un alt dramaturg, la canonizarea propriei opere. Toţi cei care au lucrat cu el, fascinaţi, au consimţit la acest proces. „Beckett, autor şi regizor, este aceeaşi persoană", remarca Pierre Chabert. Beckett este, ca regizor, „un monstru de precizie" confirma, la rândul său, Jean-Marie Serreau. Iar Roger Blin: „Atâta vreme cât marile texte nu au trecut de o perioadă istorică, suntem în serviciul lor. Este cazul lui Sam în epoca noastră."

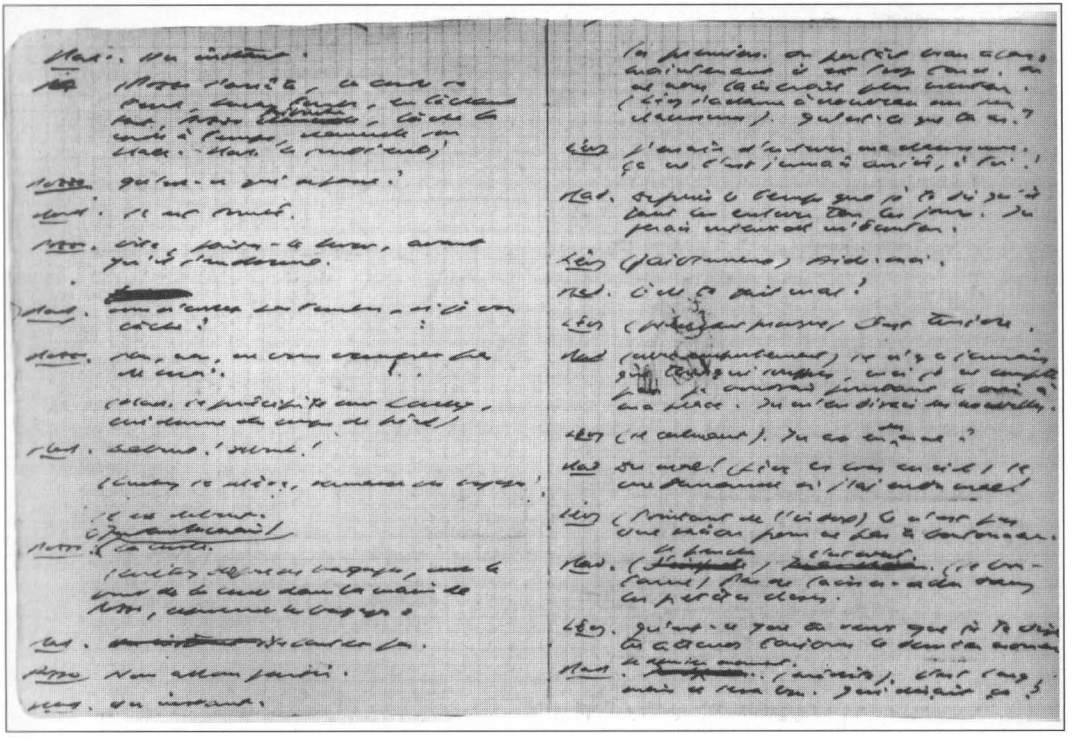
Prin urmare, ne aflăm *încă* în faţa a ceea ce Alan Schneider numea un autor al „intervalului fericit" (perioada în care mai funcţionează dreptul inalienabil al

autorului de a face respectate rezonabil propriile sale intenții)? Se cunosc deja multe cazuri în care Beckett însuși a recurs la toate căile legale pentru a împiedica interpretări prea radicale ale textelor sale (de pildă, împotriva lui Joanne Akailitis, care a intenționat să monteze *Sfârșit de partidă* într-un vagon abandonat din metroul new-yorkez, pentru American Repertory Theatre, în 1984).

În impresionanta monografie pe care i-a dedicat-o, James Knowlson evocă atmosfera de fascinație extraordinară, de concentrare extremă din timpul repetițiilor cu Beckett: rigoarea, severitatea față de textul lui *Godot*, pe când îl punea în scenă la Berlin, în 1975; grija extremă pentru forma teatrală, pentru echilibru, ritm și economia gesturilor. Comentând cele 11 carnete de note de regie, păstrate în arhive, Knowlson observă însă că între scrierea pieselor și montarea lor s-au scurs adesea 10, 15 și chiar 20 de ani, așa încât atitudinea autorului față de una sau alta dintre ele a evoluat și ea.

O idee similară poate fi întâlnită la Stanley E. Gontarski, într-un articol dens, *Beckett prin Beckett*, publicat de revista *Europe* (iunie–iulie 1993). La începutul anilor '60, susține acesta, Beckett se implică tot mai mult în regia pieselor sale, iar în cele din urmă, și-o asumă cu totul. „Această evoluție are o dublă consecință: scriitura sa teatrală se modifică și, într-o manieră nu mai puțin hotărâtă, el își regândește scrierile anterioare.[...] Rezultatul este un teatru mai mult static decât activ, și mai mult liric decât dramatic." Pentru această perioadă, piesa de referință rămâne *Comedie*, din care mișcarea este aproape absentă. În același timp, însă, Beckett se simte dator să intervină și pentru că montările pieselor sale reclamă un nivel tot mai mare de sofisticare și de precizie tehnică (introdusese deja tehnologia în teatrul său, o dată cu *Ultima bandă*, în 1958). Umbrela care ia foc în *O, ce zile frumoase* dă și astăzi bătaie de cap regizorilor și pompierilor din teatre. Cu atât mai mult proiectorul inchizitorial din *Comedie*, care nici nu făcea parte din dotările tehnice ale anilor '60, ducea adesea la soluții de compromis.

Dar adevărata explicație este alta, după cum atestă câteva rânduri către Alan Schneider, pe care îl consilia în legătură cu montarea aceluiași *Play*: „Un text nu este terminat decât după ce a trecut proba repetițiilor". Beckett însuși va aduce modificări textelor în cursul repetițiilor și îi va avertiza pe alți regizori în legătură cu respectarea lor, dată fiind natura organică a intervențiilor sale și insatisfacția aproape maladivă față de textul publicat (considerat doar o variantă ameliorabilă). În cazul lui *Play*, acestea au fost chiar anunțate public într-o scrisoare a editorului său englez, John Calder, în *Times Literary Supplement*, concluzia firească fiind că „dacă piesa ar fi montată din nou, în alte circumstanțe, multe modificări ar mai putea avea loc." Astfel de anunțuri au devenit ulterior uzuale, iar „Notele" lui Beckett au fost încorporate în edițiile succesive ale textului. Din 1986, numărul de variante pentru fiecare dintre piesele sale putea lăsa să se înțeleagă că autorul dezavua textul anterior publicat. Nu trebuie omis faptul că Beckett opera revizuiri estetice, nu doar textuale. „Dacă și-a rescris piesele, a făcut-o pentru a le simplifica, pentru a le despuia, a le deteatraliza", pretinde Stanley E. Gontarski. „Raportul direct cu teatrul a devenit un element crucial al activității sale creatoare. [...] Și-a modelat, deci, operele după criteriile estetice de scriere și de montaj care dăduseră naștere piesei *Comedie*. Reieșea de aici o tentativă de a substitui dialogurilor lungi monoloage, uneori spuse pe un ton uniform. Autorul căuta, de asemenea, să impună imaginea unei scene imobile, făcute din elemente fixe, din *tablouri vivante* care semănau tot mai mult cu sculptura decât cu teatrul în sens tradițional."



Primele pagini din manuscrisul piesei *Aşteptându-l pe Godot.*

Astfel de mărturii fac şi mai dificilă reconsiderarea operei beckettiene, la un secol de la naşterea autorului. Punând-o în scenă, fiecare regizor se vede parcă nevoit să semneze, înainte de toate, un pact de fidelitate sau, dimpotrivă, un act de agresiune faţă de text. El are de ales între o interpretare canonică şi una profund eretică. Între a-l situa (în continuare) sau a-l expulza pe autor din „intervalul său fericit". Un Beckett indiferent ar fi imposibil de conceput.

*Printre altele, premiera versiunii germane a lui ... *Godot*, *Warten auf Godot* , a avut loc în regia sa, la 8 martie 1975, la Schiller Theater din Berlin. Dar prima montare semnificativă a fost *Sfârşit de partidă* (*Endspiel*) în 1967, la acelaşi teatru. A mai pus în scenă: *Ultima bandă a lui Krapp*, la Berlin (1969 şi 1977); la Paris, cu Jean Martin (1970) şi apoi cu Pierre Chabert (1975); *O, ce zile frumoase*, la Berlin (1971), dar şi la Royal Court din Londra, cu Billie Whitelaw (1979); *Pas*, cu Billie Whitelaw şi Rose Hill, în premieră mondială la Royal Court (1976), apoi cu Delphine Seyrig şi Madeleine Renaud, la Théâtre d'Orsay (1978); *Comedie*, la Berlin (1978). Pe lângă spectacolele semnate de el însuşi, Beckett a urmărit şi participat de aproape şi la alte montări. A lucrat mai ales cu Jean-Marie Serreau, Roger Blin, Donald McWhinnie, Anthony Page, Peter Hall, Walter Asmus, Pierre Chabert. Din pricina distanţei fizice, n-a participat niciodată direct la montările americane ale lui Alan Schneider, ci numai la turnarea scenariului numit *Film*, la New York. În Franţa, principalele decoruri ale pieselor sale au fost concepute de Matias, iar în Anglia de J. Herbert.

S. Beckett și C. Raddatz în timpul unei repetiții cu *Așteptându-l pe Godot*, în regia autorului, Schiller Theater, Berlin, 1975.

Alain BADIOU

„Beckett trebuie jucat cât mai poznaș cu putință"

[...] Suntem cu totul împotriva ideii comune potrivit căreia Beckett ar tinde spre un deznodământ nihilist, spre o radicală opacitate a semnificațiilor. Am susținut că deznodământul, atât al scenelor și al vocilor, cât și al prozei, era o metodă îndreptată împotriva divertismentului, al cărei sprijin tot mai important îl reprezenta poetizarea limbajului. Opacitatea ține de faptul că Beckett substituie întrebarea: „cum să numești ceea ce se întâmplă?" întrebării: „care este sensul a ceea ce este?" Or, posibilitatea fericirii este mult mai mare când te concentrezi asupra evenimentului decât atunci când cauți zadarnic sensul existenței.

Suntem convinși că drumul lui Beckett este mai degrabă unul care pleacă de la o credință surdă în predestinare și merge spre examinarea condițiilor posibile ale unei libertăți, oricât de aleatorii ori minime ar fi ele.

Firește, interogația asupra evenimentului este, după cum vom vedea, centrală în *Watt*, care datează din 1942–1943. Însă imensul succes al lui *Așteptându-l pe Godot* (1948), după impasul la care conduce trilogia (*Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul*), a disimulat acest prim elan. Din aceste opere s-a reținut doar ideea că în ele nu se întâmplă niciodată nimic. Molloy nu își va găsi mama, Moran nu îl va găsi pe Molloy; Malone lungește la nesfârșit poveștile care îi populează agonia, dar moartea tot nu vine; Nenumitul nu are alt principiu decât acela de a continua mereu. Cât despre Godot, bineînțeles, nu putem decât să-l așteptăm, el fiind tocmai promisiunea mereu reînnoită a venirii sale.

[...] Deși Molloy, Malone sau Nenumitul caută și întâlnesc și alte ipotetice ființe, ei merg spre propria solitudine. Tonalitatea din *Nenumitul* este complet solipsistă. Fără îndoială, abia în teatru, o dată cu apariția cuplurilor Vladimir–Estragon sau Hamm și Clov, își face apariția pe scenă ceea ce va ocupa, de acum înainte, centrul ficțiunilor beckettiene: cuplul, vocea celuilalt și, în cele din urmă, iubirea.

[...] Teatrul, și în special *Așteptându-l pe Godot*, i-a adus lui Beckett celebritatea. Astăzi, este o piesă clasică, împreună cu *Sfârșit de partidă* și *O, ce zile frumoase*. Totuși, nu se poate spune că natura exactă a acestui teatru este lămurită, nici relația sau lipsa relației între teatru și evoluția prozei pe care a însoțit-o mereu, de vreme ce o piesă precum *Catastrofă* poate fi considerată târzie (1982).

Bineînțeles, temele majore ale operei se regăsesc în teatru, fără excepție: desemnarea locului ființei, [...] evaluarea limitelor limbajului, [...] tortura lui *cogito*, victimă a imperativului dereglat al afirmării, pentru care marele monolog al lui Lucky, din *Așteptându-l pe Godot*, constituie un exemplu perfect, mai ales dacă ne amintim că Lucky nu începe să vorbească decât atunci când Pozzo, trăgându-l de lesă, îi ordonă: „Gândește, porcule!" [...] Evenimentul este, de asemenea, central. El constituie armătura piesei *Așteptându-l pe Godot*, în care se opun două viziuni. Cea a lui Pozzo, pentru care timpul nu există, ceea ce face ca viața să se poată dizolva într-un simplu punct reluat la nesfârșit, identic cu el însuși. [...] Cea a lui Vladimir, care nu va renunța niciodată la ipoteza venirii lui Godot, cezură a timpului

și constituire a unui sens, astfel încât datoria omenirii este aceea de a respecta o nesigură, dar imperativă convocare. [...]

Problema celorlalți este, evident, dezbătută pe scenă fără încetare, fie ca urmare a unei întâlniri (Vladimir și Estragon, întâlnindu-i pe Pozzo și Lucky, încearcă să evite, vorbindu-le, „să fie din nou singuri, în mijlocul singurătăților"); fie că formula aparentă a monologului, precum în *O, ce zile frumoase*, presupune un interlocutor, un altul căruia să-i parvină vocea și care să răspundă, eventual; fie că, așa cum se întâmplă în *Comedie/ Play*, în care personajele (două femei și un bărbat) sunt îngropați până la gât în urne, nu este vorba decât despre legăturile lor, devenite subiect etern a relatărilor stereotipe pe care le produc, împrumutate, până și în stil, din repertoriul bulevardier al încornoraților.

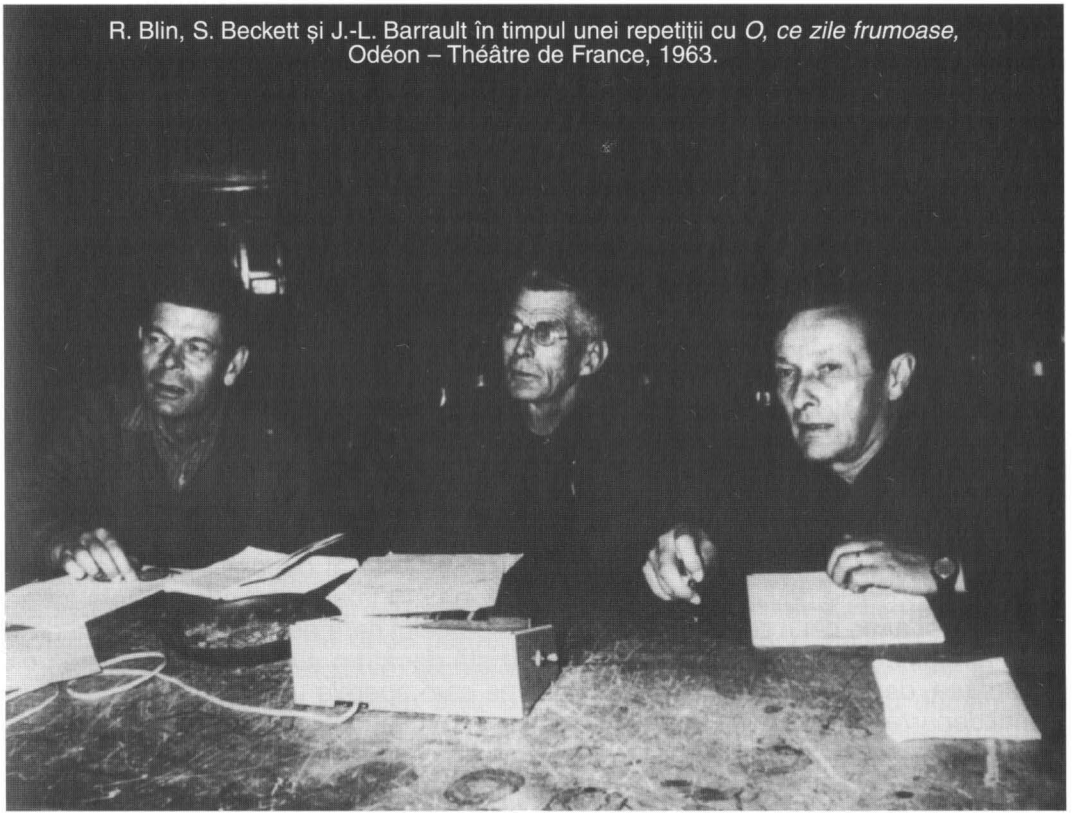
[...] Cât despre iubire, concepută ca acel lucru de care sunt capabili un „călău" și o „victimă", ea este subiectul majorității pieselor, și trebuie să remarcăm înainte de toate că perechea sau cuplul reprezintă unitatea lor de bază. Willie și Winnie în *O, ce zile frumoase*, Hamm și Clov, flancați de Nagg și Nell, în *Sfârșit de partidă*, Vladimir și Estragon în *Așteptându-l pe Godot*... Până și Krapp formează un duo cu banda magnetică, în care propriul său trecut face cuplu cu el.

Aici stă poate, în plus, originalitatea teatrului lui Beckett. Nu există teatru decât atâta timp cât există dialog, disensiune și controversă între două personaje, iar metoda ascetică a lui Beckett restrânge teatralitatea la efectele posibile ale Cuplului. Exhibarea resurselor nelimitate ale unui cuplu, chiar atunci când acesta e îmbătrânit, searbăd, aproape dușmănos, captarea verbală a tuturor consecințelor dualității: iată procedeele teatrale ale lui Beckett. Dacă acești duetiști au fost adesea asimilați clovnilor este tocmai pentru că nici la circ nu ne procupă situațiile sau intriga, expoziția sau deznodământul, ci un inventar imediat, extrem de fizic, de figuri extreme ale dualității (al cărei simbol se găsește în opoziția dintre August și clovnul alb). Această imediatețe fizică este evidentă în teatrul lui Beckett, în care didascaliile descriind postúri și gesturi ale personajelor ocupă la fel de mult, dacă nu mai mult, loc decât textul propriu-zis. Să nu uităm, de altfel, că Beckett a fost întotdeauna tentat de mimodramă, după cum o dovedește al său *Act fără cuvinte* (1957).

Din acest punct de vedere, Beckett este, indiscutabil, singurul mare scriitor al acestui secol, care se situează într-o tradiție majoră a teatrului comic: cupluri contrastante, costume decalate (fals „nobile", pălării-melon etc.), suită de numere mai degrabă decât dezvoltare a unei intrigi, trivialități, injurii și scatologie, parodie a limbajului elevat, în special a limbajului filosofic, indiferență față de verosimil și, mai ales, încăpățânarea personajelor de a persevera în existența lor, de a susține cu orice chip un principiu al dorinței, o forță vitală, pe care circumstanțele par în orice moment să o facă ilegitimă sau imposibilă.

Handicapul nu este o metaforă patetică a condiției umane. Teatrul comic colcăie de orbi libidinoși, de bătrâni impotenți hotărâți să-și urmeze pasiunile, de servitori-sclavi rupți în bătaie, dar triumfători, de tineri stupizi, de schilozi megalomani... În această moștenire carnavalescă trebuie situată Winnie, îngropată aproape până la gât, dar exaltând ziua atât de frumoasă, sau Hamm, orb, paralitic și răutăcios, care își joacă până la capăt, avid, fără nici o slăbiciune, partida îndoielnică, sau cuplul Vladimir–Estragon, pe care orice nimic îl distrează și îl reanimă, etern capabili cum sunt de a se afla „la întâlnire".

Beckett trebuie jucat cât mai poznaș cu putință, potrivit varietății constante a tipurilor teatrale moștenite; numai atunci vom descoperi adevărata finalitate a



R. Blin, S. Beckett și J.-L. Barrault în timpul unei repetiții cu *O, ce zile frumoase*, Odéon – Théâtre de France, 1963.

comicului, care nu este nici simbol, nici metafizică deghizată, cu atât mai puțin deriziune, ci iubire puternică pentru încăpățânarea omului, pentru inepuizabila lui dorință, pentru umanitatea redusă la perfidia și îndărătnicia ei. Personajele lui Beckett sunt acești anonimi ai efortului continuu pe care comicul îi face în egală măsură interșanjabili și nesubstituibili. Aici stă sensul tiradei exaltate a lui Vladimir: „Doar nu e nevoie de noi în fiecare zi. La drept vorbind, nici nu e neapărată nevoie de noi. Și alții ar putea să facă treaba la fel de bine, dacă nu și mai bine chiar. Strigătul pe care l-am auzit adineauri se adresa mai degrabă întregii omeniri. Dar aici, în clipa de față, noi suntem omenirea, chit că ne place asta sau nu".

Pe scenă, incarnată de cupluri care joacă în doi, spre amuzamentul tuturor, toate ipostazele umanității vizibile, avem tot acest *aici și acum* care clarifică, autorizând gândirea să înțeleagă că nu are nici o importanță cine al cui egal este.

Firește că nu vom ști „cine" este Godot, ajunge că acesta reprezintă încăpățânarea tuturor de a dori ca ceva să se întâmple. Când, totuși, Pozzo întreabă: „Cine sunteți voi?", înțelegem imediat, în filiația lui Aristofan ți a lui Plaut, a lui Molière și Goldoni, dar și a lui Chaplin, că Vladimir răspunde (ceea ce – notează Beckett în didascalii – provoacă o tăcere): „Suntem oameni".

Fragmente din *Beckett. L'increvable désir*, Hachette, Paris, 1995.

Traducere din limba franceză de Andreea DUMITRU

(Citatele din *Așteptându-l pe Godot* respectă traducerea lui Gellu Naum)

Jean-Paul GAVARD-PERRET

„Cuvântul mort și imaginea golită"

Întoarcerea tragicului, despre care vorbește Jean-Marie Domenach[1], îmbracă la Beckett o nouă semnificație. Reducând, aparent, impactul existențial al tragicului, el îi conferă de fapt o nouă anvergură, în care locul imaginii are o importanță capitală, dar întotdeauna paradoxală. Într-un fel, demersul e acela de *„a smulge teatrul din împotmolirea lui"*[2], ca să reluăm faimoasa expresie a lui Antonin Artaud din *Teatrul și dublul său*, de a disloca tragedia din enclava în care se afla ea situată încă din veacul al XVII-lea, spre a-i oferi – prin intermediul reducerii progresive a câmpului scenic – un alt loc, pentru ca teatrul să nu mai fie *„acea paradă scenică în care se dezvoltă în mod virtual un mit [...], ci un spațiu în care, chiar dacă nu poate fi plămădit un corp, măcar ne putem confrunta cu ceea ce îl împiedică să existe"*[3]. Este exact ceea ce realizează Beckett.

În logica operei sale, teatrul reprezintă un nou loc al deposesiei, un loc unde această deposesie devine scenică în măsura în care imaginea tinde să se șteargă până la dispariția celui ce incarnează umanul, a celui care este însăși rațiunea de a fi a teatrului: actorul. Din acesta nu mai subzistă decât un *surogat* ce sfârșește prin a dispărea, devenind, practic, un dispozitiv pe care operele ulterioare îl vor împinge și mai departe[4]. Cum spune Valère Novarina, actorul nu mai e decât o mască, *„albă, descompusă, vidă, parte vidă a corpului și nu față expresivă a capului așezat pe un corp artificial – el se arată alb, chipul său purtând mortul din el"*[5]. De aceea, scriitorul se simte îndreptățit să adauge: *„Istoria teatrului, dacă ar vrea cineva să o scrie, n-ar mai fi istoria unei arte sau a unui spectacol, ci istoria unui protest împotriva corpului omenesc"*[6]. Această istorie, Beckett o duce până la capăt. În acest sens, autorul rămâne *nimicitorul*[7] care transformă spațiul scenic într-un loc unde expresia *no man's land* își găsește o semnificație deplină. [...]

Tragicul lui Beckett reprezintă un tragic nou. Personajele sunt nevoite să se supună unei ordini pe care nu o pot modifica – sau, dacă o fac, așa cum se întâmplă în cazul lui Bam, modificarea este derizorie –, dar fără ca această ordine să fie impusă de vectorul unui destin divin, oricare ar fi el. Fatalitatea nu mai e impusă de legea acestei ordini, ci de un element mai obscur, care nu are nume. S-a încercat, firește, să se speculeze asupra posibilității unei posibilități divine la Beckett[8], dar cei mai mulți comentatori insistă, dimpotrivă, asupra faptului că această perspectivă ar fi riscantă, ba chiar incoerentă, deoarece, cum afirmă, de pildă, Antoinette Weber-Caflisch, *„ea evită interogația asupra adevăratei valori a reprezentării în operă"*[9]. Orice interpretare divină trebuie, prin urmare, mânuită cu precauție.[...]

Nu se știe în ce măsură creatorul vrea să scape de primejdia creștină a adorării idolilor, însă e cert că nu dorește să propună niște personaje susceptibile să producă nici cea mai neînsemnată identificare, nici cel mai mic risc al unei incarnări prin substituție. Actorul nu poate, nu trebuie să incarneze o *imagine* (în sensul originar al termenului, acela de idol) sau un *personaj* (în sens clasic). El trebuie, cel mult, să întruchipeze un soi de spectru, uneori chiar prea vizibil. De aici, decurge apelul la un teatru fără personaj, de aici, acele soluții extreme: unica prezență a gurii, în *Nu eu (Pas moi)* și dublul strigăt depersonalizat din *Suflu*. Pentru Beckett, orice asemănare

nu e decât o minciună. Reprezentația teatrală nu poate oferi decât o fantasmă de asemănare, la care trebuie să se renunțe. Dramaturgul trebuie să smulgă vizualul din domeniul vizibilului, pentru a ajunge la o altă imagine, dezbrăcată de ornamente. El face apel la un vizual „alb", opunându-l vizibilului – incarnare, imitație – , tocmai spre a depăși limitele imaginii, împingând-o în întuneric, printr-un procedeu de ștergere a oricărui indiciu de subzistență.

Reprezentația beckettiană nu tăinuiește nici o voluptate, nu are nimic de arătat, nu oferă ființei nici o posibilitate de a fi prezentă, deoarece această ființă n-a fost niciodată prezentă și nu va fi fost nicicând decât absență. Ființa e sortită nopții, ea își cheamă noaptea: *„Să te stingi, da, să te cufunzi în întuneric. Atunci când întunericul s-a lăsat întâia oară, l-am preaslăvit pe Dumnezeu, o jur. Mă gândeam, s-a sfârșit, asta e, acum totul se va stinge"*[10]. Aceasta e singura chemare. [...]

Beckett cere, în acest sens, cu insistență, actorilor săi un joc lipsit de profunzime umană. El vrea, până la capăt, ca actorul să fie un „clovn", dar un clovn „monoton", care nici măcar „să clipească nu are voie, în timpul scenelor"[11]. El vrea ca spectacolele sale să fie privite cu o seninătate ușor stânjenită, cu o plăcere aproape amuzată[12]. Spectatorul nu trebuie să se neliniștească în fața inumanei absențe a emoției. Chiar dacă materia pieselor ar putea deveni în cel mai înalt grad afectivă, în măsura în care vorbește despre însuși sensul ființei, această materie este eliberată de orice patos. Beckett ține să usuce, să refrigereze, să congeleze elementele afective, emoțiile violente.

Le cere regizorilor pieselor sale o imagine scenică care să nu declanșeze emoția, ci, dimpotrivă, să o țină la distanță printr-un „umor care poate fi oricum, numai ușor nu"[13]. Conform cu logica operei, e cert că emoția, prin „firescul" pe care îl presupune, trebuie suprimată. Acesta e datul fundamental al unei montări pentru care emoția e imposibilă. Chiar dacă toate piesele lui Beckett duc la spectacole în care angoasa rămâne prezentă, mișcarea dureroasă a creaturilor târâtoare – ca, de pildă, în *O, ce zile frumoase* – sau aceea a tuturor infirmilor, ale căror diformități sunt utilizate cu ostentație, adică, pe scurt, tot ceea ce evocă o pierdere ne revelă o modalitate de tratare din care orice emoție este absentă. Totul se întâmplă ca și cum Beckett ar vrea să ne facă să uităm până și existența unei lumi a emoțiilor – îngăduindu-ne să resimțim doar o indispoziție – chiar și atunci când ne aflăm în fața unor eroi asemănători unor „traumatizați catatonici", cum îi numește ironic Pierre Chabert[14]. Consecința e recursul la un joc care privilegiază clovneria, în „detrimentul" consistenței psihologice.

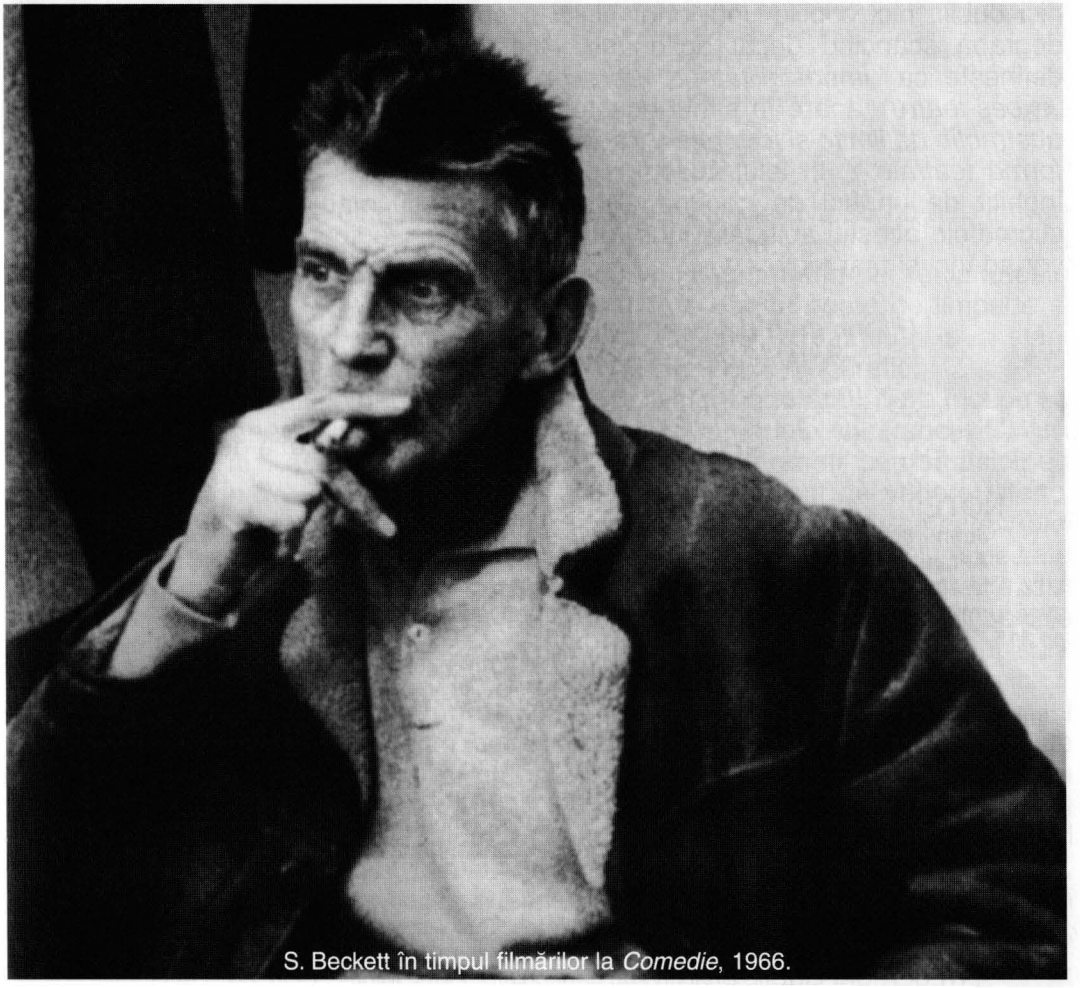
Legată de ceea ce autorul socotește a fi emoția cea mai mare și cea mai primejdioasă, nu e de mirare că și dragostea, sub toate formele ei, este supusă aceluiași proces de dislocare. Ea apare lipsită de orice răsunet afectiv, astfel încât nici măcar nu-și mai poate justifica numele. Este binecunoscută, în opera dramaturgului, absența oricărei solicitudini a genitorilor față de progeniturile lor și *viceversa*: regenerarea nu poate decât să răcească orice sentiment, orice stârnire a emoției. Nu există nici indicii referitoare la un oarecare interes sexual. Libidoul personajelor se menține într-un punct zero. Nuditatea, singura situație prin intermediul căreia spectacolul s-ar putea apropia de erotism, nu mai poate ispiti. Pe jumătate gol, partenerul lui Winnie nu e decât o siluetă ale cărei farmece au pierit, orice atracție în planul erosului fiind exclusă. Cât despre celelalte personaje din piesele de teatru, ele rămân îmbrăcate: la ce bun să arăți ceva ce n-ar putea stârni, în cel mai bun caz, decât râsul? Imageria libidinală este absentă, evacuată.

Singurul tratament la care poate fi ea supusă este deriziunea intenționată, cultivată și asumată. Este procedeul folosit cu voluptate de ultimul personaj teatral al lui Beckett, Bouche, atunci când ne povestește scena originară a unicei sale procreații: „ [...] *a șters-o... de parcă nici n-ar fi fost pe-acolo... fără să-și fi încheiat măcar șiștul... ea la fel... peste opt luni... fix peste opt... deci nici vorbă de dragoste... măcar atât...*"[15]. Dincolo de umorul vitriolant, această mărturie ascunde o frază-cheie referitoare la emoție, la zona afectivului. Acel *măcar atât*, dincolo de râsul pe care îl stârnește, rămâne o modalitate de a decapita sentimentul și tot ceea ce poate el să genereze și care, pentru Beckett, nu poate decât să degenereze. [...]

Înțelegem mai bine astfel opțiunea estetică a dramaturgului Beckett: adevărata tragedie nu poate fi decât comedia, căci, în realitate, tragedia clasică este, cel mult, comică, deoarece uită să zgândărească pojghița imaginilor și se mulțumește să preamărească niște lucruri care pentru Beckett nu sunt decât contingențe. Faptul că tragedia clasică abordează subiecte nobile nu schimbă nimic, dimpotrivă. Aceste subiecte nu fac decât să supraîncarce cu stuc imaginile scenice. Or, la Beckett, tatuajul în relief, pe care îl desenează imaginile scenice menite să sugereze caracterul infim al ființei înăuntrul infinitudinii infirmității sale, conține tocmai ideea insignifianței „contingentului", a elementelor diegetice – istorice sau de altă natură. Iar opțiunea pentru personajele „declasate", „cloșarzi", bătrâni decrepiți, constrânge ființa, datorită paradoxalului ceremonial la care Beckett îi convoacă pe toți aceștia, să se lepede de trufia ei.

Aparenta solemnitate care prezidează actele săvârșite – toate minime și neînsemnate – joacă un rol foarte important în reprezentațiile beckettiene. Ea este generată de mișcări nespus de lente. Acestea indică faptul că ceea ce se petrece posedă o aparență de valoare. Pe de altă parte, însă, rigoarea lor calmă nu pare deloc indusă ca omagiu adus valorii diverselor acte săvârșite sau îndurate. Chiar dimpotrivă: solemnitatea emfatică a celor câteva mișcări rămase – în *Cette fois (Atunci)*, de pildă, unde bătrânul execută, cu lentoare, niște mișcări foarte simple, dar puse în evidență cu ostentație, și inclusiv respirația sa, care trebuie să fie „*audibilă, lentă și regulată*"[16] – este derizorie. Mișcarea corporală pare a fi obiectul unui cult, anumite acțiuni, prin pietatea afișată, reprezentând parcă niște rituri care exprimă venerația față de actul săvârșit sau pentru ceea ce el simbolizează; dar această valorizare este o amăgire, chiar dacă personajele însele – printre care și cel din *Solo*, în ciuda înfățișării și îmbrăcămintei sale ușor ridicole, „*Păr alb vâlvoi, cămașă de noapte lungă și albă, șosete groase albe*"[17] – țin la acest ceremonial. Într-adevăr, asta e tot ce le rămâne. Din acest moment, ceea ce se săvârșește nu mai are însemnătate: doar mișcarea în sine este importantă. [...]

Teatrul permite o nouă destrămare. Corpul există în afara oricărei închegări, vibrația rarelor vorbe care subzistă nu îi mai conferă amplitudine. Printr-un nou efect de albire, corpul nu mai reacționează nici măcar la sunetul propriei sale voci. Nici măcar nu mai caută lumina; dimpotrivă, ceea ce speră el este dispariția prin transparență. Corpul e pulverizat la nivel molecular, fiind un corp fără organe – sleit și epuizat – sau un organ fără corp – gura din *Nu eu (Pas moi)*. Resortul poetic al corpului devine acea tăcere din care ultimele mișcări își extrag frazele scandate, respirația, înăuntrul proceselor înseriate ale minimalismului, ale unui minimalism muzical pe care Beckett îl adoptă în aceste ceremonii în *ralenti*, reluate, mai apoi, în manieră proprie, de Carolyn Carlson și Bob Wilson. Ființa rămâne paralizată și în stare de prostrație, nu mai e capabilă nici să se plângă, nici



S. Beckett în timpul filmărilor la *Comedie*, 1966.

să se bucure, nici să deznădăjduiască. Nu-i mai rămâne decât să îndure şi să aştepte. Nici limbajul nu rămâne străin de acest fenomen, deoarece, nemaiîmbrăţişând pulsaţiile unei gândiri, el ajunge la secătuire. Limbajul devine şi el „non-pulsatil", nemaifiind indiciu, ci distanţă.

Arta teatrală care, împreună cu dansul, pune problema rezistenţei corpului, propune, odată cu Beckett, pierderea acestuia. Într-o formă de expresie în care apariţia corpului e totul, autorul-dramaturg îl face pur şi simplu să dispară. Acest corp nu se mai încheagă, nu se mai constituie într-o entitate. După cum scrie Paul Virilio: „*Minus este plus, exprimă această estetică a conturilor definitiv închise şi a transparenţei*"[18]. Beckett va putea acum să se consacre altor forme de reprezentare: filmul şi televiziunea, acolo unde lucrurile nu mai există, acolo unde ele sunt însufleţite cu preţul dispariţiei lor, iar suportul lor nu mai există. Teatrul reprezintă o etapă necesară: Beckett găseşte aici un mijloc suplimentar de a explora disoluţia, pierderea, imposibilitatea de a scrie sau de a reprezenta pe un suport stabil. El deschide această artă înspre o pierdere fără precedent, într-un spaţiu din ce în ce mai virtual. Aici, nu se mai ivesc decât spectre care nu mai sunt

nici dublii, nici copiile unui original, ci o suită de figuri care se manifestă mai degrabă scâncind decât acționând. Acest specific, pe care Alfred Simon îl definește ca *„imposibilitate a reprezentării"*[19], iar Marcelin Pleynet îl numește *„exces-teatru"*, apare în sânul acestor opere teatrale în măsura în care ele *„fac abstracție de limite și forțează un sens să se definească în lupta sa împotriva unei forme teatrale"*[20]. În felul acesta, spectatorul e cuprins de vertij, de parcă ar fi înghițit de un soi de genune. Cuvântul mort și imaginea golită devin astfel stigmatele acestui abis fără fund, un abis pe care radioul, filmul și televiziunea îl vor adânci și mai mult.

(Fragmente din Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Lettres Modernes Minard, Paris–Caen, 2001.)

Traducere din limba franceză de *Anca MĂNIUȚIU*

NOTE:

[1] Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1966.

[2] Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double* , în *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV. Acest proiect rămâne, pentru Artaud, o dorință pioasă: anunțată în mai multe texte, ea nu va avea urmări (vezi A. ARTAUD, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. V, „Documents I", pp.315–316).

[3] Antonin ARTAUD, „Le Théâtre et la science", *L'Arbalète* [Lyon], nr. 13, 1948, pp. 28–31 (p.28).

[4] Această senzație fizică de diminuare a imaginii a fost studiată atent, în progresia ei, de Enoch Brater: *The Thinking Eye in Beckett Film.*

[5] V. NOVARINA, *Le Théâtre de paroles,* Paris, P.O.L., 1989, pp.24–25.

[6] *Idem.*

[7] Christian PRIGENT, *L'Oeuf-glotte*, Paris, Christian Bourgois, „TXT", 1982, p.192. (În limba franceză avem aici o omofonie, imposibil de redat în limba română, între *auteur* și *oteur*, cuvânt inventat, derivat probabil de la verbul *ôter*, care înseamnă, printre altele, a înlătura, a îndepărta ceva stânjenitor. *Nota trad.*)

[8] Sung-Name Oui, în teza sa în curs de elaborare, *Images du monde et métaphysique beckettienne dans le théâtre de Samuel Beckett* (Universitatea Toulouse 2), reia această problematică, mai evidentă, se pare, în primele piese decât în cele mai recente.

[9] A.WEBER-CAFLISCH, *Chacun son dépeupleur*, Paris, Minuit, 1995, pp. 55–56.

[10] Samuel BECKETT, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.

[11] Samuel BECKETT, conform mărturiei lui Wolfgang Wohlf, în *seara Beckett*, Arte, marți 22 martie 1996.

[12] Este ceea ce relatează Michael Colgan, directorul de la Gate Theatre din Dublin, care a prezentat integrala pieselor lui Beckett la Lincoln Centre din New York, între 1 și 15 august 1996 (interviu în *Le Monde*, 28 iulie 1996, p.23).

[13] Michael Colgan, interviul din *Le Monde*, 28 iulie 1996, p.23. Să notăm, totuși, că Beckett însuși și-a transgresat propria regulă: de pildă, mizanscena sa la *Ultima bandă*, realizată pentru televiziunea germană, nu respectă întru totul criteriile enunțate mai sus: în acest caz, personajul plânge, i se văd limpede lacrimile șiroindu-i pe obraz.

[14] P. CHABERT, interviu cu autorul, 11 sept. 1996.

[15] Samuel BECKETT, *Pas moi*, Paris, Minuit, 1975.

[16] Samuel BECKETT, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1986.

[17] *Ibidem.*

[18] Paul VIRILIO, *„Paysages d'événements sur fond de vitesse"*, *Art-Presse,* nr. 217, oct. 1996, pp. 19–23 (p.22). Vezi, de același autor, tot despre problema dispariției, *Un paysage d'événements*, Paris, Gallimard, 1996.

[19] Alfred SIMON, „Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène", *Samuel Beckett [Revue d'esthétique]*, p.77.

[20] Marcelin, PLEYNET, „Excès-théâtre", *Art et littérature*, Paris, Seuil, „Tel quel", 1977, p.190.

Tompa GÁBOR

Partidă fără sfârșit

„Arta este apoteoza singurătății" – scria Samuel Beckett la 25 de ani, într-un studiu dedicat operei lui Marcel Proust. Acest gând va deveni, mai târziu, o adevărată cheie a întregii sale opere. La rândul ei, singurătatea beckettiană este compusă din mai multe *straturi*. Cel dintâi strat este cât se poate de limpede și ușor de delimitat: omul este închis în „temnița" mizeriei, a bătrâneții și a stării vegetative din vecinătatea morții, iar acest ermetism îl face singuratic.

Există, însă, un alt component, *exterior*, al acestei singurătăți, care începe să se facă simțit de pe vremea când Beckett lucra la romanele lui „franceze". Aici singurătatea nu mai este doar un rezultat al uitării, al bătrâneții sau sărăciei, ea are cauze exterioare, obiective, bine determinabile din punct de vedere istoric, urmări ale unei *situații* date. Aceste romane ne vorbesc despre *starea catastrofei permanente*, sugerând faptul că eroii lor sunt ultimele figuri vii ale unei lumi pe cale de dispariție, am putea spune: ultimii oameni de pe Pământ. Acest presimțământ capătă expresie explicită în piesele de teatru. *Sfârșit de partidă* și *O, ce zile frumoase!* vorbesc deschis despre o catastrofă universală. Personajele lor sunt supraviețuitorii unui cataclism, singurătatea lor este urmarea războiului atomic.

Aceste scene alegorizate sunt expresii când lirice, când grotești ale șocului atomic, recviemuri ale unui viitor halucinant, amenințător. Acest șoc definește lumea pieselor lui Beckett, deși el nu este singurul „paralizat" de efectul lui. Din această cutremurare s-au născut drama absurdă, viziunile alienate ale muzicii concrete, sau cea de-a doua înflorire a suprarealismului. Este perioada sfârșitului anilor `40 și cea a începutului anilor `50, când viziunea umanistă despre lume, renăscută și revitalizată după sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, se află în fața unui fapt înspăimântător, pe care cu greu îl poate înțelege. Aparent, „autocârmuirea" destinului uman a scăpat definitiv din mâinile rațiunii. Realitatea „Bombei" a creat un nou *mit*, cel hrănit de spaimă.

Către sfârșitul anilor `50 asistăm la o dezghețare a acestei stări de alienare. Beckett, însă, va continua să fie prizonierul și cronicarul acestei stări șocante. El va rămâne întotdeauna *poetul omului lipsit de alternativă*. Personajele lui trăiesc intens o stare de tensionată *pregătire*, cu toate că în viața lor nu se întâmplă nimic. Conștienți, sau inconștienți, ei așteaptă sfârșitul, care le aduce dizolvarea. Această așteptare nedeterminată împrumută tensiunea dramatică specifică pieselor lui Beckett. Aici trebuie căutată și invenția lui dramaturgică: cu toate că nu se mai poate întâmpla nimic în viața lor, și nu au nici o perspectivă, personajele descoperă *posibilitatea așteptării*, o Așteptare care depășește cu mult condiția de trucaj dramaturgic, ea fiind premisa sau urmarea Marii Catastrofe.

În mod paradoxal această îngustare a orizontului și a perspectivei sporește până aproape de insuportabil sugestivitatea acestor piese de teatru. Beckett are atâta forță în a ne prezenta aceste situații apocaliptice, încât ne face să credem, pentru moment, în imposibilitatea de a mai rămâne *normali* pe această lume, pe care nu încap decât rămășițe de om, ființe demne de milă. Dar știm încă de la Cehov că mila este nedemnă pentru om, ea este „vocea diavolului", și nu face

CSIKY András şi BOGDÁN Zsolt în *Sfârşit de partidă*, regia Tompa Gábor.

decât să motiveze pieirea. După ce Iov îşi pierde copiii, spune: *Împlinească-se voinţa Domnului.* Există o solidaritate umană profundă, extraordinară, care emană din străfundul textului beckettian, şi face din el un autor al *speranţei fără speranţă.* Personajele lui par a spune că nu există soluţii facile şi răspunsuri imediate la misterul condiţiei umane, dar trebuie să jucăm zilnic acelaşi joc, până la capăt, ca să dăm o şansă lui Dumnezeu să desăvârşească cu noi Minunea. Căci dacă n-ar exista speranţa în Mântuire, Resurecţie şi Renaştere, nu am face altceva decât să atentăm unii la viaţile altora, să ne crucificăm unii pe alţii, într-o partidă fără sfârşit. Acesta este mesajul marelui clovn care s-a născut acum 100 de ani la Dublin şi se numea Samuel Beckett.

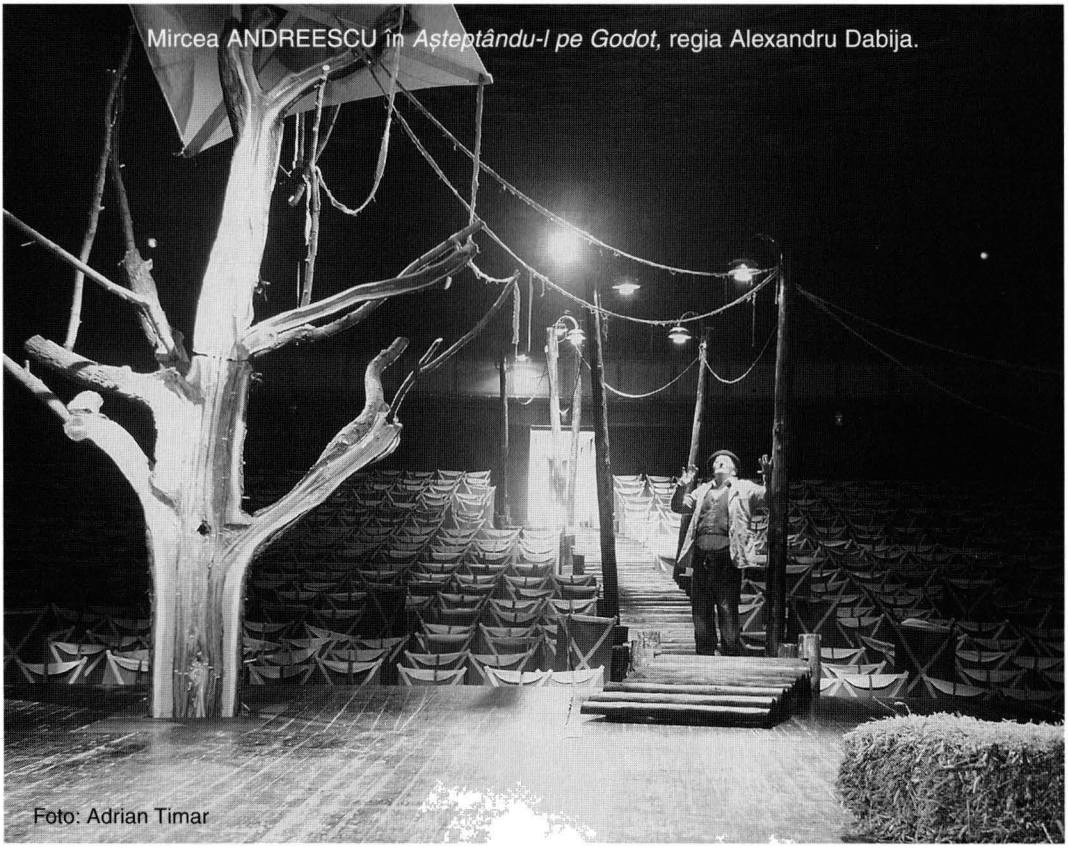
Marina CONSTANTINESCU

În căutarea lui Godot

Citindu-l pe Beckett în facultate, nu știu dacă am înțeles mare lucru din abisurile ființei, din profunzimele experiențelor ce ne sunt date pentru a le trăi și pentru a le descifra sensuri. Atunci, lumea părea deschisă, generoasă, dispusă să fie atentă cu noi toți și noi toți cu fiecare. Sau a fost șansa mea să cred cu disperare asta. Căderea în singurătăți putea să fie interpretată drept truc sau cochetărie metafizică. Energia noastră părea incompatibilă cu devitalizările, lentorile și pasivitățile lui Didi și Gogo, cu acel altfel sau chiar dincolo de ceea ce numeam, atunci, tineri și rebeli, lume. Gândul era limpede cel al acumulărilor și al afirmării, foarte departe de calea retrasă și discretă a lui Samuel Beckett. Atipic pentru timpul lui, dar mai ales al nostru, taciturn, retras, a refuzat gloria, mondenitățile, zgomotul succesului, ceva de neînțeles pentru contemporanii noștrii, însetați tocmai de aceste fațete, vizibile, ale prezenței plenare în societate. Beckett a străbătut secolul cu aerul unui necunoscut mărginaș din Dublin, și-a asumat universul propriu, suficient sieși, a fost un destin autoscufundat în profunzimea cuvintelor și a tăcerilor, a căutărilor, a respirației de autentică anvergură spirituală.

În afară de spectacolul *Așteptându-l pe Godot* cu Dinică și Moraru – făcut de Gonța, cred, după însemnările de regie ale lui David Esrig, când acesta părăsise România – nu-mi amintesc montări înainte de '89. Nu-mi amintesc mode la noi cu această piesă, probabil mult prea filosofică, metafizică pentru gustul ideologilor vremii. Habar n-am dacă acesta să fi fost motivul lipsei de priză a textului. Sau, poate, chiar dificultatea lui reală, atât pentru regizor, cât și pentru actori. Un mare exercițiu, pentru fiecare. Ca și pentru noi, spectatorii. Indicațiile lui Beckett, atât de clare, felul în care a simțit și a gândit teatrul, piesele lui în general dar și fiecare cuvânt în parte, fiecare pauză, detaliu dintr-o replică, nu sunt profunzimi de neglijat. Ele te provoacă, altfel, dincolo de senzațiile de încorsetare, de restricțiile impuse sau numai sugerate. Ca și un concert scris de Mozart, în care, la urma urmelor, *la*-ul este *la* pe portativ pentru toată lumea. Și, totuși, cât de diferit sună la fiecare interpretare remarcabilă, cât de obsedant, cât de special tratat de un dirijor mare, de un pianist genial sau de o orchestră formidabilă. Iar un concert mare, o simfonie, o piesă tocmai prin diversitatea interpretărilor devine și mai fascinantă, și mai râvnită, și mai răscolitoare.

În timp de doi ani, trei regizori mari, foarte diferiți, pun în scenă, foarte diferit, *Așteptându-l pe Godot*. În ordinea cronologică a montărilor, Alexandru Dabija la Brașov, Tompa Gabor la Sfântu Gheorghe și Silviu Purcărete la Sibiu. Mi s-a părut că este mai mult decât o simplă coincidență toată această poveste. Și că nu pot să trec pe lângă co-existența aceasta fără să încerc să observ ce anume și, mai ales, cum i-a fascinat Beckett pe cei trei. Pentru că nu este o modă. Este un popas confesiv, de creație, de viață extrem de interesant, interpretat nuanțat, în cheia și stilul fiecăruia. Îmi amintesc, de pildă, prin '91, '92, că Liviu Ciulei punea *Visul unei nopți de vară* la „Bulandra",

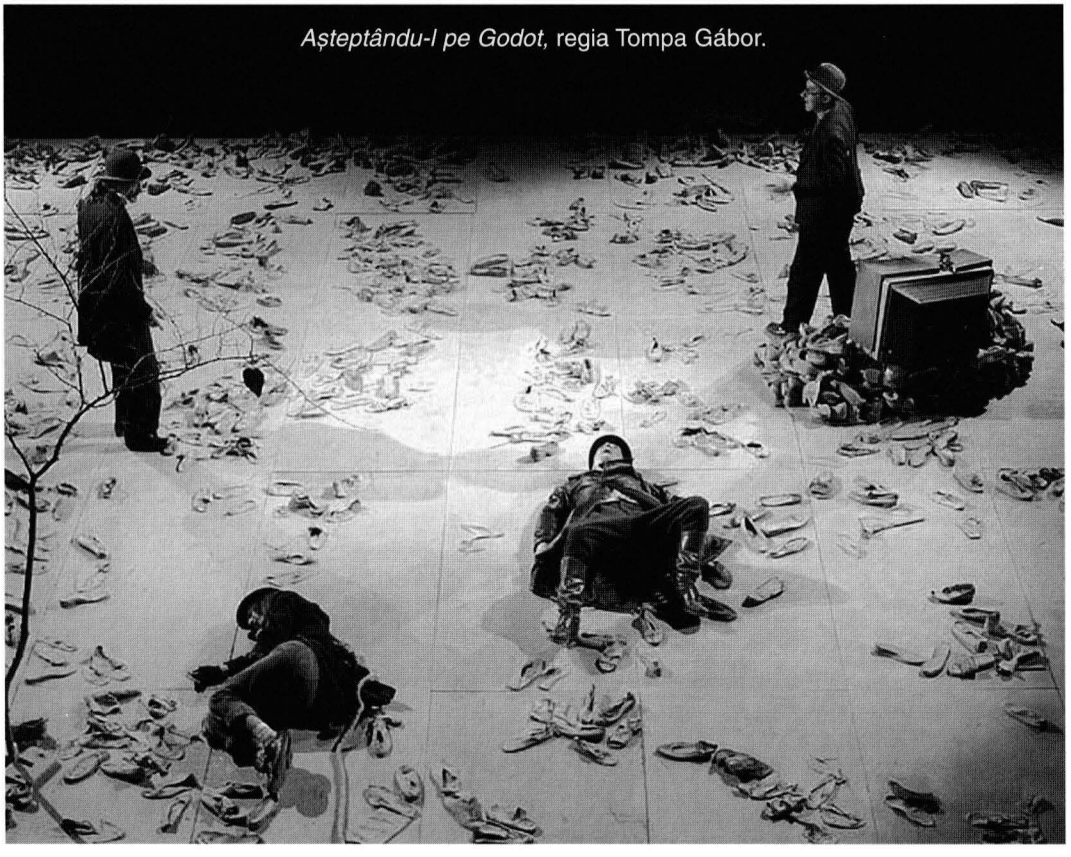


Mircea ANDREESCU în *Așteptându-l pe Godot,* regia Alexandru Dabija.

Foto: Adrian Timar

la Grădina Icoanei, Alexandru Darie făcuse piesa shakespeariană la Comedie și dădea premiera la Chișinău, iar Tompa Gabor își antrena trupa Teatrului Maghiar din Cluj într-o poveste fantastică, în blugi și tenișI, în care iubirea se combină cu iluzia, sub bagheta cinică a lui Puck. Valul acesta beckettian, cu trei capete Godot, vorbește și despre un anumit tip de sensibilitate a celor trei regizori amintiți, despre un tip de reverență față de un mentor, de un teoretician al creației regizorale, de o minte structurată și întoarsă către teatru precum și față de propria profesiune. Studiile lui Samuel Beckett își amplifică rezonanțele în studiul făcut de Purcărete, de Tompa, de Dabija.

De la tipologia cuplurilor Vladimir și Estragon, la spațiu, la muzică, la costume, totul diferă, tare de tot, pe o partitură precisă, cu indicații clare. Este minunat să fii spectatorul fiecăruia, să poți medita, compara, să te poți bucura. Alexandru Dabija folosește textul integral, nu taie absolut nimic, merge pe traducerea poetică a lui Gellu Naum din franceză, din textul original să spunem, aducând câteva accente ludice din varianta tradusă de însuși Beckett din franceză în engleză. Silviu Purcărete merge tot pe traducerea lui Naum, mai taie puțin, câte ceva din monologul lui Lucky, din jocurile celor doi. Tăietura este fină, ca în chirurgia estetică. Cred că și Tompa a tăiat, nu foarte mult, nu am avut cască pentru o traducere din maghiară, singurul ghid fiind durata spectacolului. Am simțit, însă, că și în maghiară este o traducere bună, după



Așteptându-l pe Godot, regia Tompa Gábor.

pofta actorilor de a spune cuvântul, de a-l aduce pe scenă, de a-l încărca. La Dabija, protagoniștii sunt Costache Babii (*Vladimir*) și Mircea Andreescu (*Estragon*). La Purcărete, Virgil Flonda este Vladimir, iar Constantin Chiriac, Estragon. Și mergem cu vârsta actorilor descrescând, până ajungem la Tompa și la Vata Lorand în Estragon, unul dintre cei mai tineri pe care i-am văzut distribuiți în acest rol, și Palffy Tibor în Vladimir. De la statură, la alură, la mimică, gestică, la felul de a se mira, de a se speria, de a se întoarce, de a merge, fiecare Vladimir și fiecare Estragon diferă enorm de la o interpretare la alta. Ca și tipul de relație între Didi și Gogo, tulburătoare la Chiriac–Flonda, sentimentală cumva, însoțită de povestea prieteniei lor, longevivă și specială, emoționată și tensionată la Babii–Andreescu, care au trăit și lucrat împreună zeci de ani pe aceeași scândură, mai seacă și mai ludică, mai beckettiană, într-un fel, la Palffy și Vata. În toate cele trei spectacole, atmosfera, gagul, poanta din filmele cu Stan și Bran, frații Marx și Charlie Chaplin, adorate de Beckett, de Purcărete, de Tompa, de Dabija. Rezonanțele fiecăruia pe aceeași temă mi se par extraordinare.

Alexandru Dabija pune actorii împreună cu spectatorii pe scenă, aproape unii de ceilalți până la un soi de confundare a ritmurilor, a întrebărilor, a suferințelor, a iluziilor. Scenograful Dragoș Buhagiar ne așază pe gradene, cu fața spre sală, unde, în mod obișnuit, stăm. Dar ce zărim acolo? Câteva zeci de zmee.

Pali VECSEI și Constantin CHIRIAC în *Așteptându-l pe Godot*, regia Silviu Purcărete.

Pe fiecare scaun de spectator, câte un zmeu, câte un vis, câte o iluzie, o încercare de zbor, de desprindere, de înălțare. Cât vedem cu ochii, un spațiu populat cu vise. Nici zmeele nu se înalță, nici visele nu se împlinesc, nici Godot nu vine... Scenograful Andrei Both mi-a dat senzația că sunt pe lună, poate chiar pe luna minunată, corp ceresc, pe care o luminează la sfârșitul spectacolului. Sau poate pe cea din visul meu. Mi-a dat senzația că rătăcesc cu Didi și Gogo într-un spațiu selenar, prăfuit, demodat, plin-ochi cu o mie și una de perechi de pantofi, patinați de timp, virați toți într-un alburiu straniu, desperecheați, abandonați, uitați și ei, ca și noi, undeva. Pe pământ sau pe lună. Ironia duioasă, autoironia se simt din plin la Silviu Purcărete. La el sunt cutremure, spectacolul se joacă într-un fel de cămin cultural luat pe sus de o furtună și lăsat înapoi pe pământ strâmb, șui, delabrat. Copacul celebru al lui Beckett nu mai ajunge cu rădăcile în sol, rămâne suspendat între ștangi, ca și destinele lui Gogo și Didi suspendate în așteptare, în iluzie, în jocul fabulos cu realitatea și ficțiunea. Neputințele, derizoriul sunt la vedere. Spectaolul lui Purcărete este ca un basm în care iepurașii cântă la pian, ca o tandră confesiune despre prietenie, despre celălalt, despre sine. Alexandru Dabija caută cu umor sâmburele tensiunii dintre Didi și Gogo, caută suma tabieturilor, a ticurilor, a mârâielilor, a bombănelilor celor doi bătrâni prieteni care îi apropie și îi îndepărtează, care îi face, finalmente, inseparabili. La Tompa există o anumită distanțare, chiar și față de întâmplări, de ei înșiși. Didi și Gogo sunt în putere, acceptă încă jocul lor precum și pe cel cu Godot ca pe un soi de poantă, de farsă à la Chaplin. Sunt mai degrabă doi „cloșari" cu șanse să ajungă doi clovni-marionetă, accentele sunt mai virile, să spunem, primejdia îmbătrânirii, a degradării împreună, martor unul pentru celălalt, rămânând numai o ipoteză.

Închid ochii și privesc. *Gogo*–Chiriac salută Luna, iar Vladimir–Flonda îl privește cu o infinită tandrețe, *Didi*–Babii este bun și cald și nu știe cum să-i mai intre în piele morocănosului de *Gogo*–Andreescu, *Gogo*–Vata îl privește mereu cu coada ochiului pe *Didi*-Pálffy, încercând să ghicească o secundă mai devreme ce vrea teribilistul său prieten. Gogo și Didi stau la Purcărete pe o ștangă, sub crengile devitalizate ale unui copac suspendat și își bălăngăne picioarele. Tac și privesc într-un punct fix. Aud un pian dramatic la Dabija și zgomotul pașilor lui Gogo și Didi pe podișca de lemn pe care merg, șerpuit, de afară, peste sală, spre scenă. Din realitate spre ficțiune și invers. Și Godot nu vine. Și Luna răsare formidabil la Tompa și luminează straniu contururile a zeci de pantofi albi, aruncați în uitare. Pașii noștrii, drumurile noastre se amestecă. Pianul din pădurea imaginară a lui Purcărete mă urmărește și-mi spune în șoaptă, la ureche, că bucuria și suferința lui Didi și Gogo nu este decât una dintre poveștile lumii de fiecare zi și de fiecare noapte. Că, de n-ar fi, cum s-ar povesti?...

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Așteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Muzica originală și interpretarea: Dumitru Dabija. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Marius Cordoș, Mihai Bica, Sebastian Curta.**

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Godot-ra várva/ Așteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Regia: Gábor Tompa. Scenografia: Andrei Both. Cu: Tibor Pálffy, Loránd Váta, Levente Nemes, Hilda Péter.**

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Așteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum. Un spectacol de Silviu Purcărete. Frunza din copac: Helmut Stürmer. Cu: Constantin Chiriac, Virgil Flonda, Cristian Stanca, Pali Vecsei, Dan Mitrea, Horațiu Bran.**

Anca MĂNIUȚIU

Personajul neîntrupat

De cele mai multe ori atunci când s-a scris despre *O, ce zile frumoase* de Samuel Beckett a fost trecut cu vederea sau amintit doar în treacăt cel de-al treilea personaj al piesei și anume *spațiul*. Firește, comentatorii nu uită să vorbească despre spațiul opresiv, post-apocaliptic, în care autorul îi plasează pe Winnie și Willi, dar numai pentru a-l subsuma unui topos beckettian, prezent, cu variantele sale, și în *Așteptându-l pe Godot* sau în *Sfârșit de partidă*. Or, spre deosebire de acesta, aici avem de-a face cu un spațiu care devine, datorită prerogativelor și caracteristicilor asumate, un personaj dramatic *sui-generis*, având rolul unui abscons și pervers *meneur de jeu*, chiar dacă neîntrupat.

Misterioasă entitate psiho-fizică, omniprezență agresivă și terifiantă, el se manifestă explicit, în primul rând, în plan fenomenal: e vorba de pământul care încătușează trupul lui Winnie, materie vie ce crește inexorabil, de tortura soneriei stridente care dă „trezirea" sau „stingerea" sau, mai apoi, reglează deschiderea și închiderea ochilor protagonistei, de lumina orbitoare și arșița dogorâtoare sau de bizara indestructibilitate a obiectelor. Dar el se impune și ca insuportabilă presiune psihică, revelată, direct sau aluziv, de fiece cuvânt sau gest al lui Winnie. Ceea ce dă vigoare și credibilitate dramatică discursului ei aparent banal, reacțiilor sale aparent nemotivate, încărcându-le de semnificații, e tocmai relația adâncă, tensionată, imposibil de eludat, cu spațiul. Astfel încât ne putem întreba dacă vorbele ei, al căror destinatar imediat este Willi, nu sunt, în aceeași măsură, și un răspuns adresat acelei transcendențe elementare și malefice (acelui ochi pe care Winnie îl simte mereu ațintit asupra ei) ce îi supraveghează cuvintele și actele, tinzând să-i anihileze ființa.

Peisajul emană o forță magnetică obscură, irațională, care violentează nu numai ritmurile biologice ale personajelor, dar și mecanismul lor psihic. Un spațiu restrictiv, paralizând atât trupul, cât și spiritul. Un spațiu care-și secretează, ca pe o monstruoasă excrescență, propriul timp, un timp haotic, aberant, a cărui mecanică, reglată arbitrar de soneria impersonală, exclude liniștitoarea diviziune în ore, zile, nopți și anotimpuri. Zi–noapte, prezent–trecut, prezent–viitor, viață–moarte, neajuns–bine sunt tot atâtea noțiuni care aparțin iremediabil „vechiului stil", cum spune Winnie, și cărora nici măcar memoria, alterată și ea, nu mai are cum să le restituie vreun sens. Obișnuită să pună totul în termeni antinomici, gândirea omenească se pulverizează în momentul în care contrastele nu mai pot fi percepute.

Această altă dimensiune ce pare să-i țină prizonieri pe Winnie și pe Willi este un univers straniu și ostil, capabil doar de miracole derizorii, menite parcă să scoată în evidență precaritatea și perisabilitatea ființei umane (toată acea recuzită feminină, de pildă, conținută de geanta lui Winnie, nu se epuizează nicicând pe de-a-ntregul, chiar dacă personajul o folosește mereu în ritualul său zilnic, după cum umbrela care ia foc va reapărea mereu intactă, pe movila de pământ).

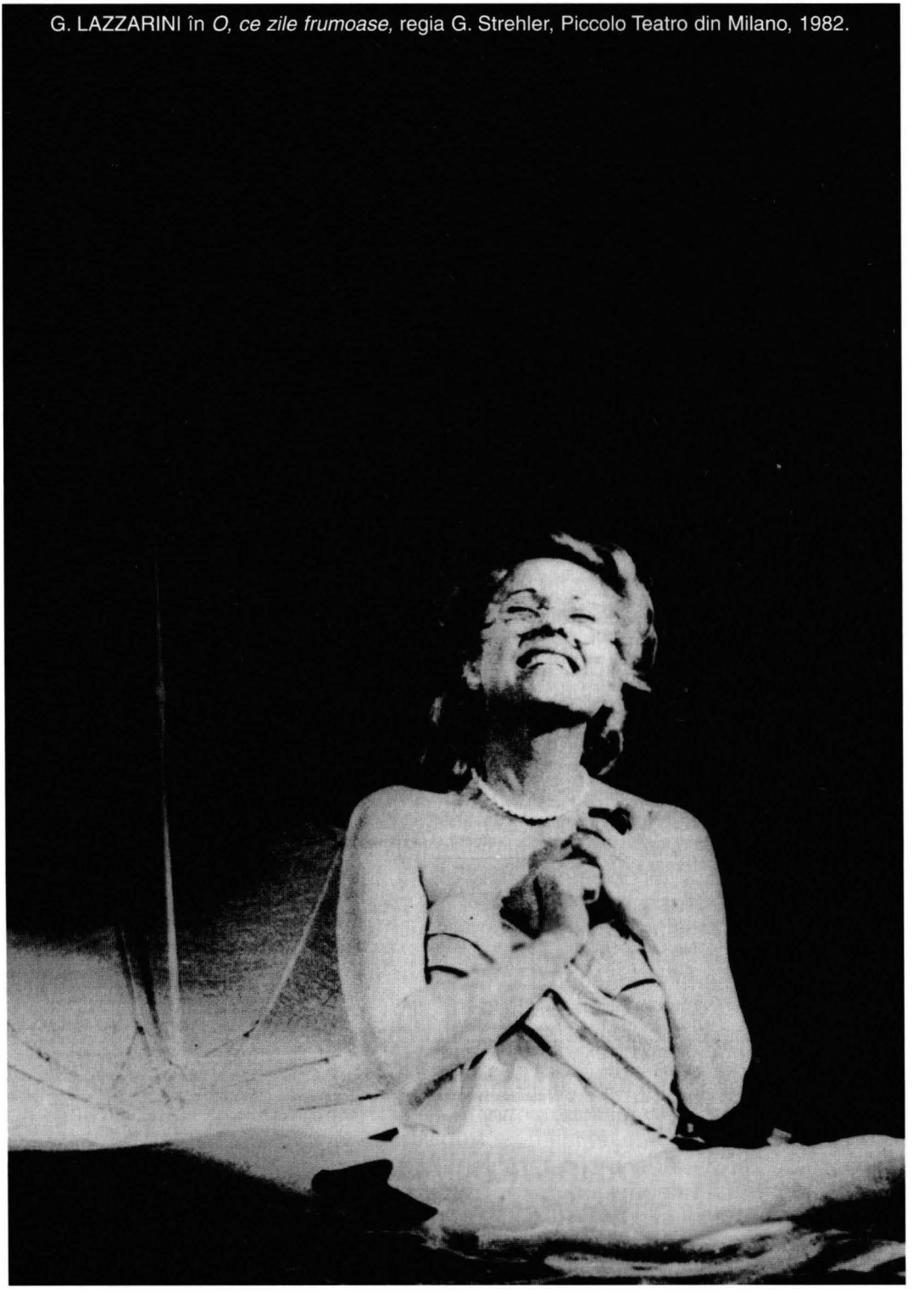
Și totuși, Winnie nu înțelege să renunțe la viață, la ea însăși: rezistența paradoxală pe care i-o opune celui de-al treilea personaj, omniprezent și

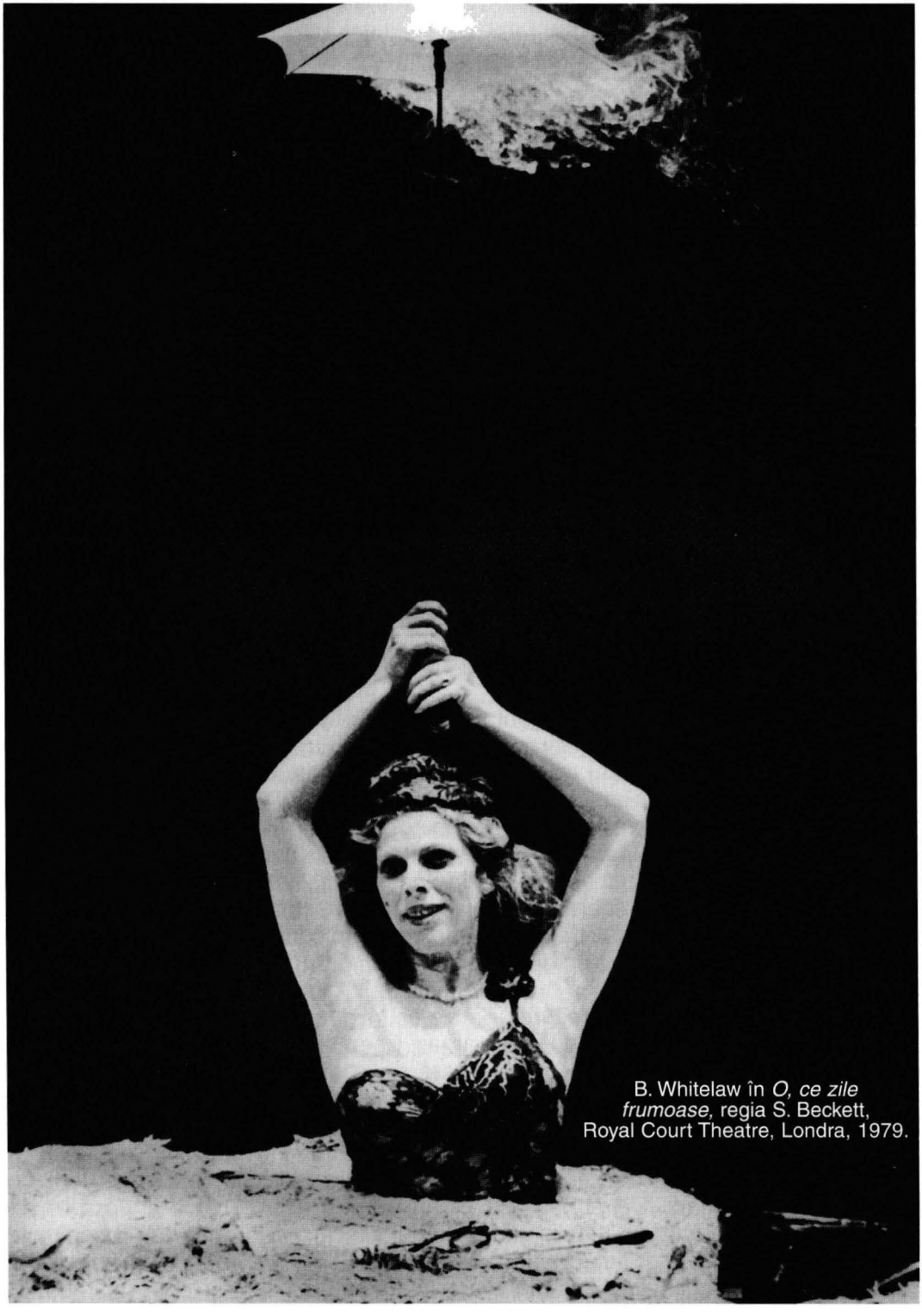
omnipotent, chiar dacă neîntrupat, constituie substratul și totodată motorul însuși al conflictului dramatic. Poate că Winnie este cel mai închegat, dramaturgic și uman vorbind, personaj beckettian, singurul care nu se complace într-o existență larvară, așteptând orice și nimic. Discursul ei, care li s-a părut multora un bavardaj steril, făcut doar din automatisme și stereotipuri verbale, născut din ignoranță și iluzionare, reliefând, prin urmare, ruperea eului de realitate, nu e decât un teribil și eroic efort de a supraviețui și, în ultimă analiză, de a-și păstra integritatea psihică. Este un efort pe care nici un alt personaj din marile piese beckettiene nu pare dispus să îl facă: nici Vladimir, nici Estragon (chiar dacă în *Așteptându-l pe Godot* apare la un moment dat sintagma *il faut empêcher la raison de sombrer*), nici Hamm, nici Clov. Nici unul nu se zbate să iasă din amorțeala aporetică în care îi e cufundat spiritul, nici unul nu încearcă să-și recompună eul spulberat, plămădit din fărâme de umanitate, din resturi mnezice, din reziduuri de logică, rațiune și afecte. Astfel încât putem spune că, în mod surprinzător, deși pare a se conforma arhetipului ontologic al personajului beckettian, Winnie este singura care se emancipează în raport cu modelul, depășind schema deconstructivă originară, pentru a deveni cu adevărat umană. Aici, literalitatea beckettiană, pe care autorul însuși a proclamat-o de atâtea ori, îndemnându-și comentatorii să nu caute vreun sens încriptat în operele sale, se afirmă cu o forță de iradiere extremă și cu atât mai șocantă (și mai obnubilantă, aș spune eu). Winnie nu e o mască, nu e o abstracțiune, ci pur și simplu *o-femeie-care-continuă-să-fie*, agățându-se cu obstinație de tresăririle ființei ei, așa derizorii cum ne pot părea ele, în chiar clipa agonală când o înghite pământul, trăind cu intensitate, atât cât îi este îngăduit, acest moment-limită al extincției și al aneantizării – moment dilatat la maximum de Beckett. Fără să rămână oarbă la condiția ei, așa cum s-a afirmat adesea, ea refuză, printr-o reacție de apărare *in extremis*, printr-o ultimă tresărire a instinctului său de conservare, recunoașterea situației ei ca punct-terminus.

În consecință, Winnie caută să administreze necunoscutului amenințător, spațiului terifiant și irațional care o ține ostatică, o doză masivă de raționalitate, folosindu-se de mijloacele – infime, derizorii – pe care le are la dispoziție. Pentru a se feri de tentația renunțării, a căderii în animalitate, cărora Willie pare să le fi cedat, sau a autosuprimării (al cărei rapel permanent, când liniștitor, când angoasant, este revolverul Brownie), Winnie își creează ritualuri exorcizante. Suportul acestora sunt obiectele umile din geantă (periuță și pastă de dinți, ruj, oglinjoară, pieptene, sticluța cu tonifiant etc.), dar scopul lor ultim sunt *cuvintele*. Obiectele devin indispensabile, pentru că ele cheamă cuvintele, iar cuvintele o apără de singurătate, de suferință și, mai cu seamă, de nebunie. În acest sens, cred că *O, ce zile frumoase* este, din nou, atipică pentru creația lui Beckett: aici, logosul pare să-și redobândească funcția structurantă, devenind o armă, (provizoriu) eficace, un descântec disperat împotriva unei intolerabile agresiuni, al cărei scop și sens îi scapă eroinei. Cum ai putea înțelege (cu toată ființa ta, nu doar la modul abstract-intelectual) că te-ai născut ca să mori și că în fiece clipă, nevăzut, te înghite, tot mai mult și mai mult, pământul?

În fața forței inexorabile care o surpă, Winnie, spre deosebire de Willie, alege să spargă crisalida tăcerii, spre a putea prezerva ceea ce a mai rămas vital din ființa ei. Poate că, alegând să tacă, abdicând, Willie, deși fizic neatins, aparent liber și putându-se mișca nestingherit, e mult mai complice cu spațiul decât Winnie, ajungând astfel mai rapid la degradarea fizică și psihică. Winnie vorbește și i se adresează lui Willie nu atât în speranța instaurării unui dialog autentic

G. LAZZARINI în *O, ce zile frumoase,* regia G. Strehler, Piccolo Teatro din Milano, 1982.

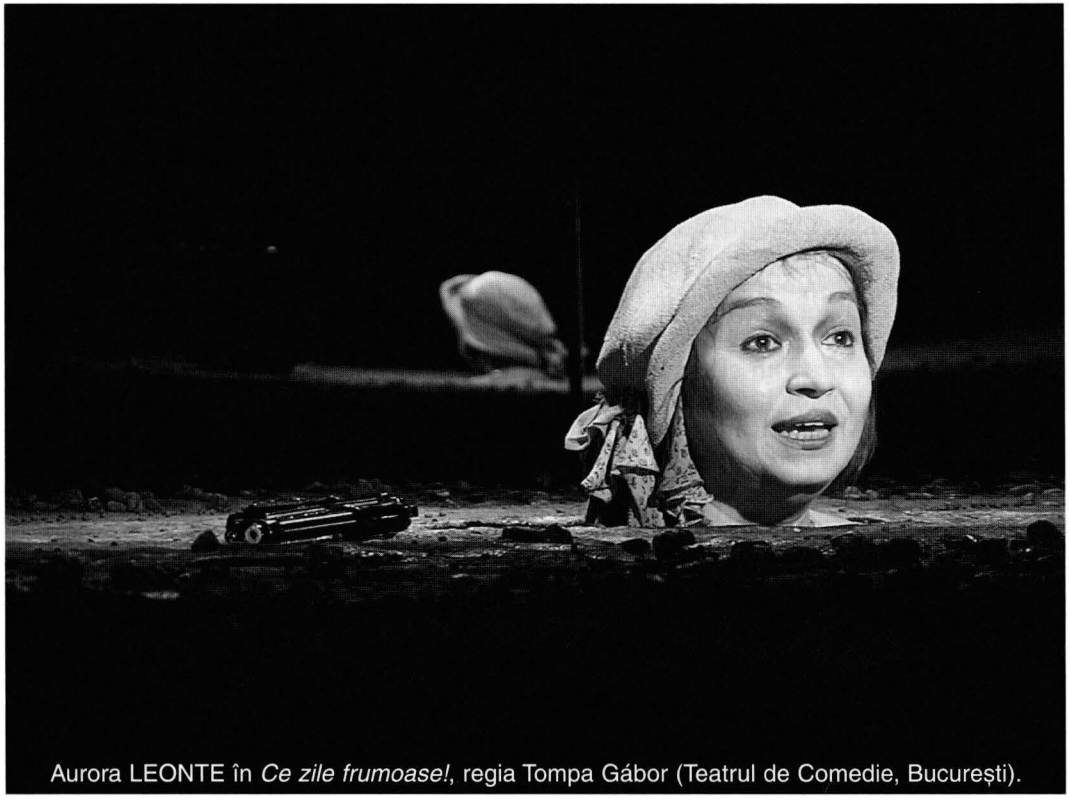




B. Whitelaw în *O, ce zile frumoase,* regia S. Beckett, Royal Court Theatre, Londra, 1979.

S. Beckett, Madeleine Renaud, Matias, în timpul repetițiilor la *O, ce zile frumoase,* regia R. Blin, Théâtre Récamier, 1970.

(căutat, totuși, cu aviditate, căci bărbatul este singura ființă umană din preajma ei și totodată oglinda vie a unei involuții mult mai cumplite și mai chinuitoare, poate, care, în orice clipă, poate fi și a sa), cât pentru a-și salva ființa de la disoluție interioară. Garant al unui echilibru mental și existențial, fie el oricât de precar, logosul devine, astfel, esențial în menținerea unui contact nu doar cu realitatea exterioară, ci și cu propriul eu, cu realitatea lăuntrică. Cuvintele trebuie cu orice preț salvate, pare să spună Winnie, oricât de banale și incongruente ar fi ele, deoarece numai astfel gândurile, silite să intre în tiparul cuvintelor și să îmbrace materialitatea lor sonoră, devin controlabile și cu putință de stăpânit. Împotriva disperării, împotriva nebuniei și a morții, discursul lui Winnie e un delir profilactic, un delir conștient, pe care caută să îl dozeze, deoarece nici un drog nu mai e eficace în momentul în care ai abuzat de el. De aici, reținerea ei de a recurge prea des la geantă, drămuirea cuvintelor, a gesturilor, a amintirilor care i-au mai rămas (memoria a devenit și ea recuzită consumabilă, unul dintre acele obiecte care se vor termina curând). Și, mai cu seamă, de aici, teama de clipa când cuvintele o vor părăsi, iar ea va cădea în întunericul din ea însăși, pradă deznădejdii și înfricoșătoarei realități a morții. Iată de ce momentele cele mai dificile sunt ieșirea și reintrarea în tăcere. Recuperarea cuvintelor la începutul zilei e anevoioasă, deoarece ea trebuie să învingă tentația insidioasă a renunțării. De aceea, ea nu se poate face decât printr-o formulă oarecum echivalentă uneia ritualice, incantatorii („Încă o zi divină" sau rugăciunile spuse la repezeală), esențială pentru regăsirea unui flux verbal care să-i permită atingerea unor stări genuine, de autentică bucurie sau uimire.



Aurora LEONTE în *Ce zile frumoase!*, regia Tompa Gábor (Teatrul de Comedie, București).

Acesta e paradoxul care face ca ironia să fie absentă din exclamațiile lui Winnie, inserate ca tot atâtea laitmotive: „Ce poate fi mai minunat!", „Atâtea binefaceri!", „Încă o zi frumoasă!". Forța cuvintelor ei stă în literalitatea lor pură, în lipsa oricăror conotații corozive. Winnie nu mai e liberă, firește, dar se comportă ca și cum ar fi, în mod instinctiv, fără a simula nici una dintre multiplele stări pe care le traversează. Ea știe că nu poți fi înfrânt atâta vreme cât nu îți recunoști înfrângerea.

Vedem că, chiar și atunci când ne menținem la nivelul unei analize pur fenomenologice, renunțând să semantizăm parabolic piesa (ceea ce nu exclude o astfel de interpretare) și optând pentru comentariul literalității sale, semnele nu sunt nici pe departe absurde, așa cum au fost ele percepute la început. În acest sens, Beckett însuși folosește în *O, ce zile frumoase!* o stratagemă metateatrală: Winnie amintește la un moment dat de cuplul Piper sau Cooker, ultimii oameni care au trecut pe acolo, și care, holbându-se la femeia îngropată până la brâu în pământ, au reacțiile stupide – și brutale – ale spectatorilor care nu văd în condiția și stările personajelor decât o gratuită aberație. Prin povestea lor, dramaturgul își face în mod discret simțită prezența, anticipând dorința de decriptare a spectatorului și ridiculizând, totodată, stupoarea și obnubilarea lui în fața evidenței a ceea ce i se arată pe scenă, refuzul de a a încorpora exemplaritatea existențială și metafizică a unui adevăr elementar: mai devreme sau mai târziu, cu toții vom trece, sub o formă sau alta, pragul pe care îl trec Winnie și Willie sub ochii noștri.

Să fie oare personajul neîntrupat din *O, ce zile frumoase!* atât de greu de perceput?

Cătălina PANAITESCU

În atenția lumii: Samuel Beckett

Pregătirile pentru sărbătorirea centenarului Beckett au cuprins marile metropole ale lumii. La Dublin, Londra, Paris, New York, Tokyo se organizează evenimente pentru a celebra 100 de ani de la nașterea lui Samuel Beckett, laureatul Premiului Nobel pentru literatură în 1969.

Ministrul Artelor, Sportului și Turismului din Irlanda, John O'Donoghue, a constituit un fond special destinat *fenomenului Beckett*, menit să stimuleze noi montări ale pieselor sale, precum și organizarea de expoziții, spectacole-lectură și *musicaluri* pe tot parcursul anului. În Dublin, la Trinity College, unde dramaturgul a fost, pe rând, student și profesor, se organizează, în perioada 5–9 aprilie, simpozionul cu tema: „Un secol de Beckett", care va cuprinde o serie de lucrări academice prezentate de biografi, teoreticieni și practicieni ai teatrului.

În același colț al lumii, Gate Theatre, care deține drepturile de autor pentru Irlanda și Marea Britanie, pregătește câteva producții beckettiene; din program nu puteau lipsi *Așteptându-l pe Godot* și *Ultima bandă a lui Krapp*. Până în prezent, teatrul a montat toate cele 19 piese ale sale cu ocazia a două festivaluri dedicate lui Beckett, în 1996 și 1999. Directorul teatrului și organizatorul manifestării, Michael Golgan, declară: „Beckett este un gigant al literaturii și va fi o plăcere să îl celebrăm. Sper că evenimentele programate vor aduce un public nou, care va învăța să-i aprecieze genialitatea."

În capitala britanică, Barbican Arts Centre pregătește „Sezonul Beckett 2006", care aduce la rampă, timp de șase săptămâni, piesele, poezia și proza beckettiană, în formule diverse: spectacole de teatru, lecturi, film, documentar, lucrări, conferințe, arte vizuale, concerte și proiecții digitale. Evenimentul se desfășoară în paralel cu cel de la Dublin. Totodată, Royal Court Theatre pregătește un spectacol cu *Ultima bandă a lui Krapp*, avându-l ca protagonist pe Harold Pinter, Laureatul Premiului Nobel pentru Literatură în 2005. La Londra, excelența sărbătorește excelența.

În celălalt colț al lumii, „Simpozionul Internațional Beckett 2006", organizat la Tokyo, marchează nu numai un secol de la nașterea dramaturgului, dar și 50 de ani de când publicul japonez a intrat prima oară în contact cu teatrul beckettian. În 1953, Ando Shin'ya a asistat la premiera mondială a piesei *Așteptându-l pe Godot* la Paris. Student fiind, Shin'ya a fost impresionat de această piesă pe care a considerat-o „fără precedent". Trei ani mai târziu, în 1956, piesa va fi tradusă, publicată și prezentată publicului japonez de același Snin'ya, ceea ce va influența traseul dramaturgic al unor scriitori ca Suzuki Tadashi, Sato Makoto și Kara Juro. Producția a reprezentat punctul de plecare al mișcării de avangardă în teatrul japonez, iar din anii '60, a fost jucată în numeroase rânduri. Tema simpozionului este „Borderless Beckett" („Beckett fără frontiere") și este prima manifestare de acest gen din Japonia. Profesioniști ai teatrului vor analiza teatrul absurd și clasicul Nô și vor urmări influența dramei beckettiene asupra teatrului japonez contemporan.

Centrul Cultural Irlandez de la Paris organizează pe parcursul verii o serie de spectacole Beckett în aer liber, iar pentru stagiunea din septembrie 2006 se prefigurează o producție franco-irlandeză. Totodată, manifestarea include și expoziții de artă contemporană, conferințe și adaptări cinematografice.

În întreaga lume, actori, regizori, spectatori continuă să fie incitați de piesele lui Samuel Beckett, iar în fiecare an, pe 6 aprilie, iubitorii teatrului absurd depun un buchet de flori la Cimitirul parizian Montparnasse, locul său de odihnă veșnică.

Gala premiilor UNITER 2006

3 aprilie 2006

Premii speciale

Conform statutului UNITER, Senatul UNITER acordă în cadrul Galei Premiilor UNITER premiul de excelență, premiile pentru întreaga activitate și premiile speciale.

Acestea sunt următoarele:

• **PREMIUL DE EXCELENȚĂ:** CONSTANTIN CHIRIAC

• **PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE:** actor: MIHAI FOTINO; actriță: LILIANA TOMESCU; scenografie: VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU; regie: DINU CERNESCU; critică: ELISABETA POP.

• **PREMIUL SPECIAL PENTRU MUZICĂ DE TEATRU:** NICU ALIFANTIS

• **PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE COPII:** LUCIAN IFRIM

• **PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE PĂPUȘI:** HORIA DAVIDESCU ȘI EUSTAȚIU GREGORIAN

• **PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE REVISTA:** NICU CONSTANTIN

• **PREMIUL SPECIAL PENTRU CIRC:** MIHAI CIUCĂ

Nominalizări

Juriul, format din criticii Magdalena Boiangiu, Ion Cazaban, Andreea Dumitru, Cristina Modreanu și Mircea Morariu, desemnat spre a face nominalizările pentru această ediție a **Galei Premiilor UNITER**, a decis următoarele:

• **DEBUT**

Balázs Bodolai pentru rolul Kolea din spectacolul *A patra soră* de Janusz Glowacki – Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós"

Alex Mihail pentru regia spectacolului *Comedie neagră* de Peter Shaffer la Teatrul de Comedie București

Emanuel Pârvu pentru spectacolul *Sectorul S* de Emanuel Pârvu la Teatrul Luni de la Green Hours – București

• **CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE**

József Bartha pentru decorul spectacolului *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello – Teatrul Nottara București

Adriana Grand pentru scenografia spectacolului *Scaunele* de Eugène Ionesco la Teatrul German de Stat Timișoara

Iuliana Vîlsan pentru scenografia spectacolului *Livada de vișini* de A.P.Cehov – Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

• **CRITICĂ TEATRALĂ**

Oltița Cîntec; Alice Georgescu; Doina Papp

• CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL PRINCIPAL

Coca Bloss pentru rolul Elena Ceaușescu din spectacolul *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Denis Dinulescu la Teatrul Mic București

Kézdi Imola pentru rolul Maria din spectacolul *Woyzeck* de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Valeria Seciu pentru rolul Esme Allen din spectacolul *Cum gândește Amy* de David Hare la Teatrul Mic București

• CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL SECUNDAR

Péter Hilda pentru rolul Lucky din spectacolul *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Elena Popa pentru rolul Bunica din spectacolul *Plastilina* de Vasili Sigariov la Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești

Tokay Andrea pentru rolul Mephisto din spectacolul *Don Juan și Faust* de Christian Dietrich Grabbe la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara

• CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL

Marius Manole pentru rolul Șarik din spectacolul *Inimă de câine* după Mihail Bulgakov de la Teatrul Național din București

Victor Rebengiuc pentru rolul Preobrajenski din spectacolul *Inimă de câine* după Mihail Bulgakov de la Teatrul Național din București

Marius Stănescu pentru rolul Contele Romeo Daddi din spectacolul *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello de la Teatrul Nottara București

• CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR

Richard Balint pentru rolul Doctorul Caius din spectacolul *Nevestele vesele din Windsor* după William Shakespeare la Teatrul de Stat Oradea

Constantin Drăgănescu pentru rolul Johnnypateenmike din spectacolul *Billy Șchiopul* de Martin McDonagh la Teatrul Nottara București

Hathazi András pentru rolurile Tamburul și Nebunul din spectacolul *Woyzeck* de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat Cluj

• PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE

Radu Afrim pentru spectacolul *Plastilina* de Vasili Sigariov la Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești

Victor Ioan Frunză pentru spectacolul *Nevestele vesele din Windsor* după William Shakespeare la Teatrul de Stat Oradea

Alexandru Tocilescu pentru spectacolul *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Denis Dinulescu la Teatrul Mic București

• PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

Așteptându-l pe Godot, de Samuel Beckett la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe (regia: Tompa Gábor)

Inimă de câine după Mihail Bulgakov la Teatrul Național din București (regia:Yuriy Kordonskiy)

Woyzeck de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat Cluj (regia: Mihai Măniuțiu)

• PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC

Amalia respiră adânc, de Alina Nelega, regia artistică Gavril Cadariu, producție a Studioului de Radio Târgu Mureș

Diagnostic, scenariul și regia artistică Ilinca Stihi, producție a Redacției Teatru Divertisment – Societatea Română de Radiodifuziune

Ecaterina cea Mare de George Bernard Shaw, regia artistică Cezarina Udrescu, producție a Redacției Teatru Divertisment – Societatea Română de Radiodifuziune

• Pentru categoria **TEATRU TV**, juriul nu a făcut nominalizări, deoarece numărul propunerilor care respectau condițiile de participare la Gala Premiilor UNITER este 3, respectiv:

Alegerea lui Alexandru Șuțțo de Dumitru Crudu în regia lui Dominic Dembinski – producție TVR

Bani de dus, bani de întors de Dumitru Dinulescu în regia lui Alexandru Tocilescu – producție TVR

Tinerețe fără bătrânețe și merele de aur, scenariu și regie Tudor Chirilă – coproducție Teatrul Ariel Târgu Mureș și TVR

Acestea urmează a fi jurizate de Juriul final al Galei format din: **Emilia Popescu – actriță; Nina Brumușilă – scenograf; Doina Modola – critic; Elisabeta Pop – critic; Claudiu Goga – regizor**.

• PREMIILE ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A CRITICILOR DE TEATRU (A.I.C.T.) – SECȚIA ROMÂNĂ

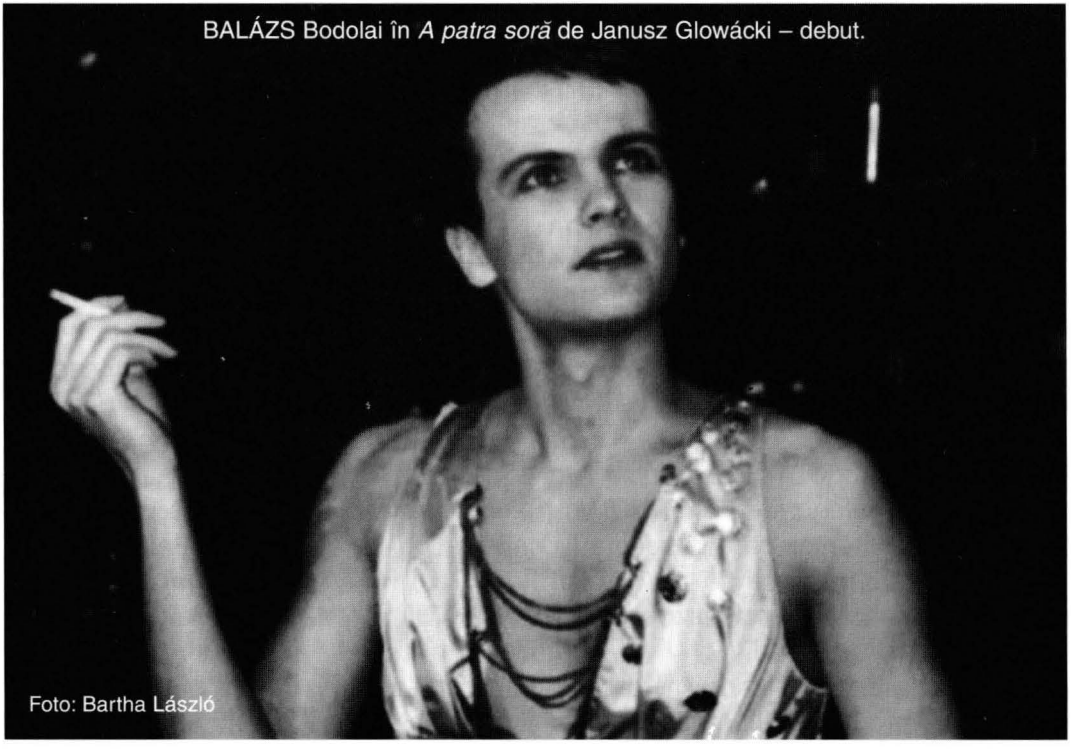
– Premiul de Onoare: **GEORGE BANU,** pentru activitatea excepțională în domeniul criticii și cercetării teatrale internaționale și pentru impunerea valorilor teatrului românesc în circuitul cultural european.

– Premiul Criticii: actrița **ADA MILEA,** pentru atitudinea lucidă și critică față de actualitate, prin îmbinarea originală a satirei cu muzica și poezia în spectacolul contemporan.

– Diplomă de Excelență: teatrologii **ALINA MOLDOVAN** și **TAMARA SUSOI**, pentru promovarea modernă a imaginii Teatrului Odeon și pentru valoarea proiectelor deschise formelor înnoitoare ale artelor spectacolului.

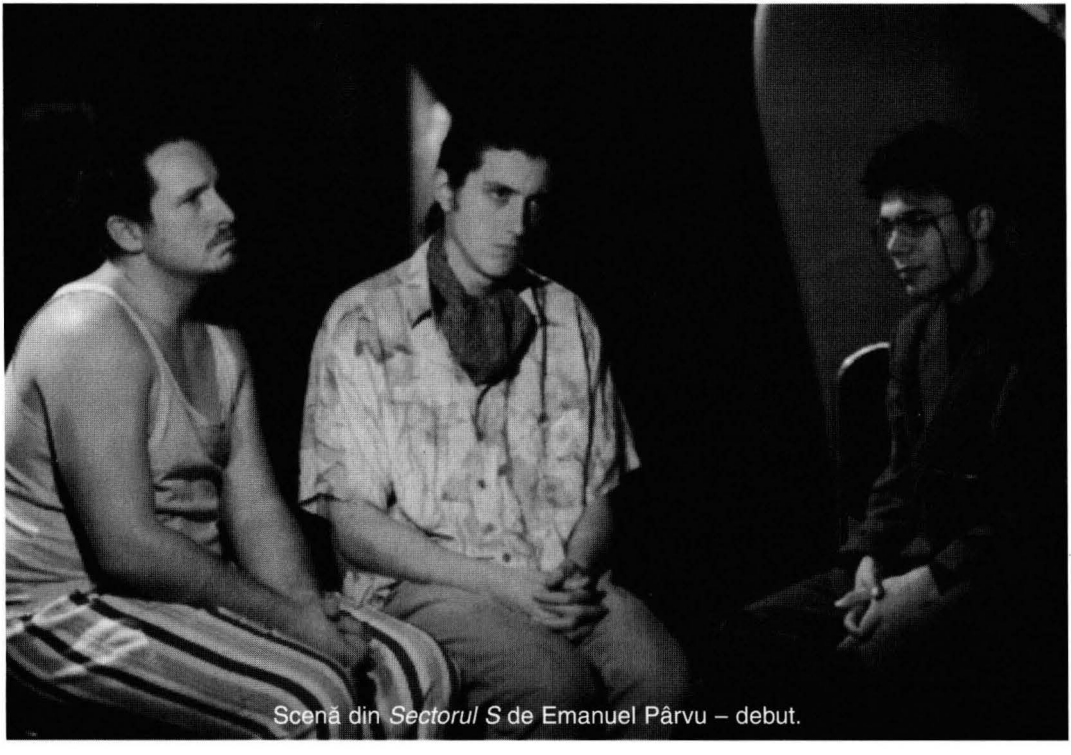
Juriul a fost alcătuit din Biroul A.I.C.T. – Secția Română:

Ludmila Patlanjoglu (președinte), **Alice Georgescu** (vicepreședinte), **Ion Cazaban** (secretar), **Florica Ichim, Natalia Stancu, Cristina Modreanu, Andreea Dumitru** (membri).



BALÁZS Bodolai în *A patra soră* de Janusz Glowácki – debut.

Foto: Bartha László



Scenă din *Sectorul S* de Emanuel Pârvu – debut.

Scenă din *Comedie neagră* de Peter Shaffer, regia Alex MIHAIL – debut.

Foto: Bartha László

Scenă din *Livada de vișini* de A.P. Cehov, scenografia Iuliana Vîlsan.

Foto: Ionuț Staicu

Scenă din *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, scenografia József Bartha.

Foto: Florin Biolan

Scenă din *Scaunele* de Eugen Ionescu, scenografia Adriana Grand.

Doina Papp – critic.

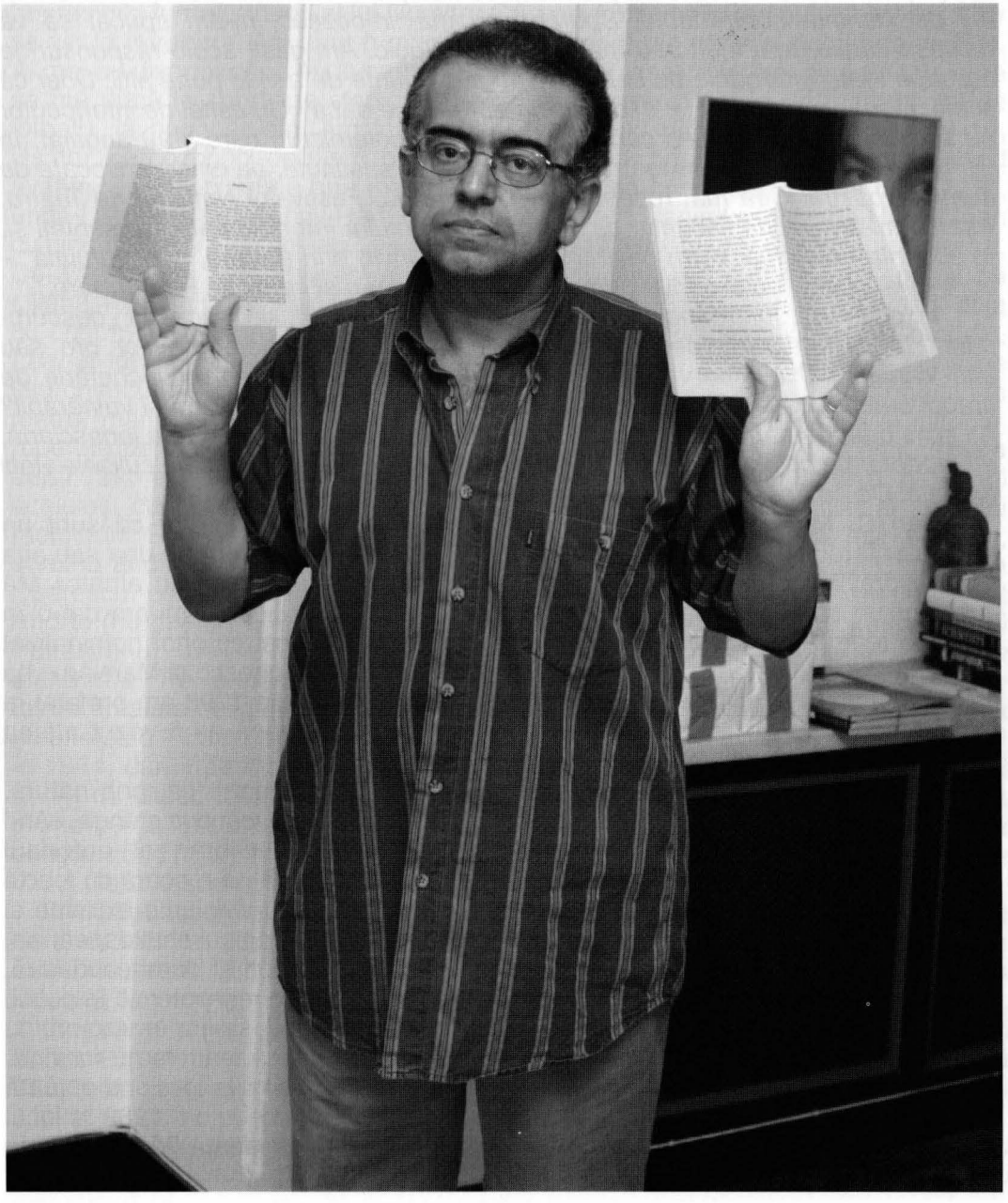
Alice Georgescu – critic.

Oltița Cîntec – critic

Dan C. MIHĂILESCU:

INTERVIURI

„Am fost bolnav de teatru..."



Andreea Dumitru: *Domnule Dan C. Mihăilescu, înainte de întrebările promise, va trebui să lămuresc întârzierea cu care vi le trimit. În ciuda aerului de familiaritate, de convivialitate pe care îl emanați în societate, la televiziune, în diverse reuniuni tematice, nu îmi păreți un interlocutor comod, lesne de „acroșat" (măștile etalate pe coperta volumului* Stângăcii de dreapta *nu erau doar o metaforă). Pe cât de adaptabil, pe atât de rezistent la schimbare; pe cât de fermecător, pe atât de tranșant; pe cât de lucid, pe atât de utopic – desfideți, așadar, definițiile, cu toate că practicați cu voluptate exercițiul autoipostazierii în mii de variante contrariante. Sperând să mă limpezesc, m-am apucat să vă recitesc cărțile, mai mult sau mai puțin cronologic. Am găsit acolo răspunsuri la aproape toate întrebările pe care vi le-ați pus înainte de a vi le pune alții. Doar că și ele, răspunsurile, sunt la fel de înșelătoare. Și ce dacă? Un astfel de interlocutor nu se poate rata. Mai ales când atât de rarele polemici în care s-au angajat, în ultimii ani, criticii noștri de teatru au fost în parte susținute, ba chiar provocate de dumneavoastră. Cea mai recentă privea, din nou, Festivalul Național de Teatru. Așa că mi-am învins senzația de vertij în fața omului întortocheat care sunteți și, în absența unui chip, v-am privit în cuvinte. Vă invit, prin urmare, la o „răfuială" – agreabilă, sper – cu propriile dumneavoastră tatonări și verdicte. Prin urmare...*

În polemica *intergenerațională proaspăt reanimată, vă declarați „descumpănit" în calitate de „spectator obișnuit", prins între rafalele criticilor pro sau anti-Măniuțiu. O asemenea autoînseriere ar putea trece drept o cochetărie de dragul demonstrației. Cum ați putea fi un spectator obișnuit, inocent și vulnerabil? Ați scris despre teatrul lui Blaga, despre Caragiale, ați tradus integrala ionesciană, ați moderat un colocviu național al criticilor de teatru, cunoașteți bine culisele vieții teatrale. De ce această mefientă delimitare?*

Dan C. Mihăilescu: Din cel puțin două motive. Unu. Pentru că sunt un admirator feroce al profesionalismului. Or, în teatru, eu, indiferent de una sau alta dintre isprăvile pe care aveți gentilețea a mi le enumera, rămân un amator. Mă consider un spectator, hai să spunem, ceva mai avizat. Licența mi-am dat-o în 1986 pe teatrul poetic românesc, în speță pe Blaga, am fost cu onor nominalizat o dată la Premiul de critică teatrală al UNITER, am tradus Ionesco și Marivaux, ba încă, dacă vreți să știți, la insistențele lui Victor Scoradeț, în 1998 am prefațat la Unitext un volum de teatru al Yasminei Reza. Și totuși, dacă aș fi văzut atâtea piese câte cărți am citit, alta ar fi fost situația.

Doi. Mă simt descumpănit în subiectul cu pricina și pentru că, prin natură, sunt un *homo duplex*. Un ciclotimic, un caragialo-eminescian, când la stânga, când la dreapta, egal împărțit între sceptico-fatalismul lui Cioran și euforicul utopico-vitalist de tip Noica. O dualitate care urcă și coboară pe o scară cu foarte multe trepte, de la scandalizanta plăcere deopotrivă pentru dulciurile extreme și vinul sec, la jubilația identică pentru *commedia dell'arte* și tragicul shakespearian, până la mixajul de Bach, Led Zeppelin și Zavaidoc. Spuneți și dumneavoastră, când gâlgâi de impulsuri contrarii, cum să nu-ți fie teamă să ieși polemic în public pe un teritoriu pe care calci nesigur ? Nici să tac la nesfârșit, singur în vizuină, nu pot, nici să ies decis la rampă și să mă apuc serios de critică teatrală nu-mi vine.

Pe de altă parte, tocmai din cauza acestei skizoidii psiho-profesionale, toată „literatura" mea de trei decenii – de la cartea despre Eminescu din 1982 la jocul dintre *Stângăcii de dreapta* și *Îndreptări de stânga* – este obsedată de coincidența contrariilor, de *concordia discors*.

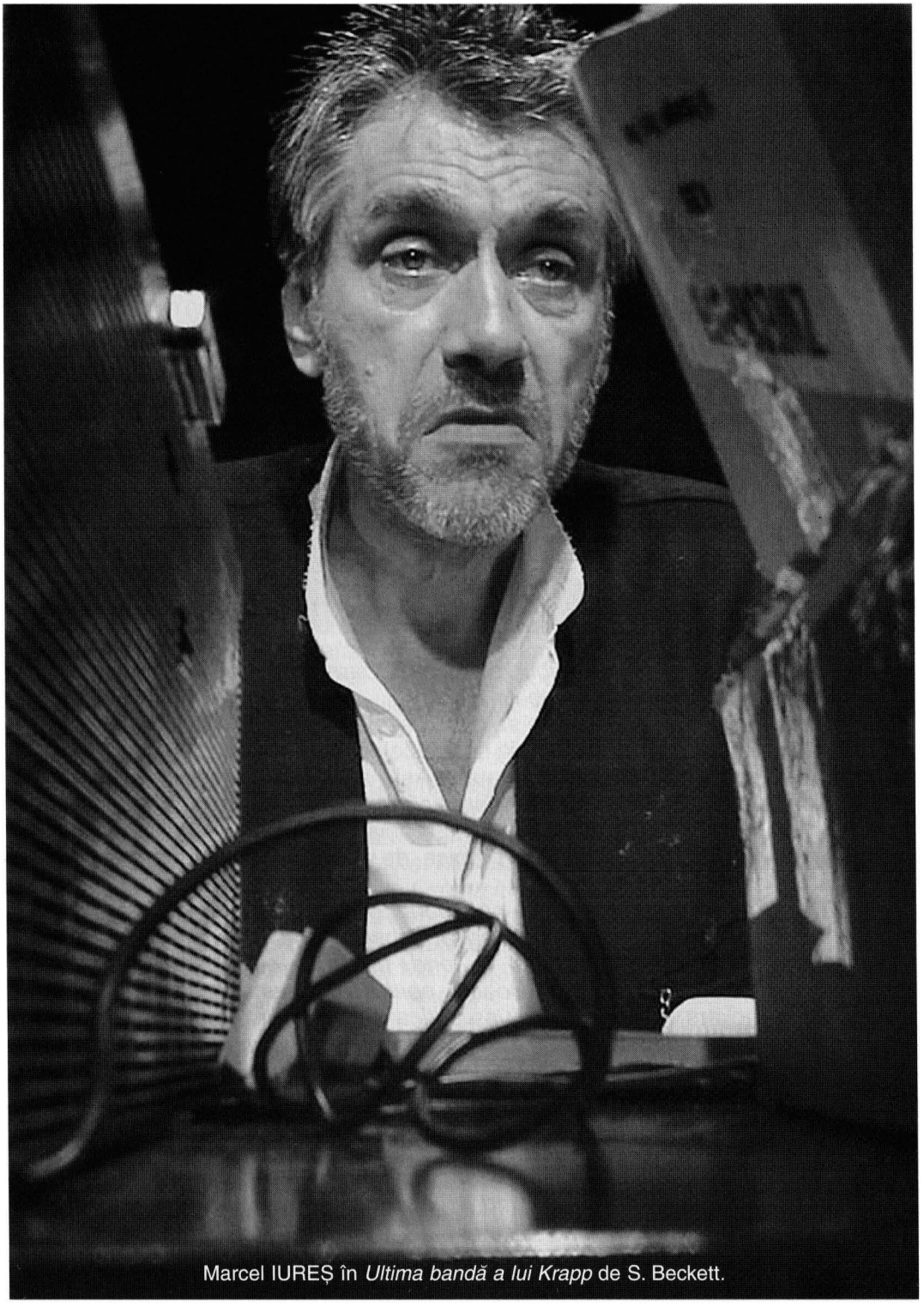
A.D.: *Dacă „literatura vă spune din ce în ce mai puțin, mai nimic", cum ați defini relația dumneavoastră cu teatrul? Cum a evoluat sau involuat ea? Și, în fond, cum ați început: ca spectator sau ca cititor de dramaturgie?*

D.C.M.: Cel mai mult îmi vorbește memorialistica. Abia dacă mai suport ficțiunea ca *passe-temps*. Poftim, de câteva luni vreau să scriu despre romanul *Degete mici*, debutul lui Filip Florian, și tot amân din cauza memoriilor Luciei Demetrius, ale lui Constantin Beldie, ale lui Raymund Netzhammer etc. Vreau să citesc pe îndelete *Cruciada copiilor* de Florina Ilis, dar mă atrage violent, irepresibil, *Jurnalul* inedit al lui Dumitru Cristian Amzăr din Berlinul interbelic... Dar să vin la întrebare. Am avut o mamă extraordinară din toate punctele de vedere. Ai mei au divorțat când eu aveam trei ani, în 1956, așa că nu am avut un tată care să mă ducă la sport, pe stadioane (niciodată n-am călcat la un meci oficial de fotbal!), la patinoar etc. Am fost educat fetițos, cu păpuși, respectuos, delicat, visător, cu cozonaci de nisip, printre mătuși, pisici, ogari de vânătoare. De când aveam vreo cinci, șase ani, maică-mea mă ducea la spectacole, ba la ARLUS, unde-l vedeam pe Johnny Răducanu sau ascultam *Dansul săbiilor* de Haciaturian cu cine știe ce invitat sovietic, ba la Operă sau la Operetă, dar foarte mult la teatru. De-aia se miră mulți oameni de 60–70 de ani când mă aud că i-am „prins" pe Liliana Tomescu și George Constantin la Nottara în *Pygmalion*, că am văzut deja cu ochi maturi, la premieră, *Matca* lui Sorescu, *Rinocerii* cu Beligan la Comedie, *Lear*-ul lui Penciulescu, *D'ale carnavalului* în regia lui Pintilie, că l-am prins pe Giurchescu la Comedie sau *Godot*-ul cu Moraru și Dinică etc. Am fost bolnav de teatru, mai ales la Bulandra-Icoanei, de unde mi-am extras de altfel și miturile, reperele pe viață: trei Ciulei, *Furtuna*, *Azilul de noapte*, *Leonce și Lena*, urmate după 1990 de *Richard III* al lui Măniuțiu la Odeon și, ca să venim la zi, de *Iov*-ul aceluiași cu Marian Râlea. Pe urmă, am fost un ascultător bestial al teatrului radiofonic. Stăteam seri întregi singur în întuneric, cu ochii închiși, întins pe pat, sorbind auditiv orice, de la *Hoții* lui Schiller cu vocea magnifică a lui Constantin Codrescu, până la piesele cu comuniști, cu Marcela Rusu iubindu-l pe ilegalistul Andrei (nu știam pe atunci că Andrei era unul dintre numele conspirative ale lui Pătrășcanu), de la Caragialii lui Sică Alexandrescu la Davidoglu, *Citadela sfărâmată*, *Trei generații* ș.a.m.d. Până în facultate, nu am citit nici o piesă de teatru, în afara obligațiilor școlare. Nici una, cu toate că și astăzi cea mai prețioasă – sufletește – carte din biblioteca mea este Shakespeare-ul editat pe foiță la ELU în 1964, dăruit de maică-mea în decembrie 1965, când împlineam... 12 ani. Nici acum nu citesc teatru decât extrem de rar, ca zilele trecute, când m-a captivat mortal piesa lui Daniel Bănulescu *Cine a câștigat războiul mondial al religiilor*, sau obligat, când m-am nimerit în juriul UNITER ori la Ministerul Culturii. Teatrul trebuie văzut. Totul e scena, indiferent cât de meșter ai fi tu în spectacolul mental.

În aceeași ordine de idei, nu m-am dat niciodată în vânt după film altfel decât ca divertisment. Nu intru cu anii în cinematograf, în vreme ce la teatru aș merge seară de seară. Și mor de plăcere să stau cât mai în față, cum era la Bulandra, la Icoanei, la un metru de actori. Mă înnebunește amestecul de mirosuri, lumini, sudoarea actorilor, șoaptele spectatorilor, tusea unora. Am mai spus-o: cea mai frumoasă amintire a mea din teatru e palma de apă pe care am primit-o în plină față de la Gina Patrichi în *Azilul de noapte*, când venea răpusă de oboseală în zorii zilei și se spăla într-un lighean pe față și sub brațe.

A.D.: *Nu credeți că teatrul românesc duce lipsă de mai mulți spectatori ultragiați, cu reacții mai vehemente, fățișe (la urma urmelor, ei plătesc pentru*

George CONSTANTIN cu Petre POPA și Liliana TOMESCU în *Pygmalion* de B. Shaw.



Marcel IUREŞ în *Ultima bandă a lui Krapp* de S. Beckett.

Gina Patrichi în *Azilul de noapte* de M. Gorki.

prostiile pe care le văd)? Un public extrovertit, care să nu se răzbune doar prin lectura gazetei („ăsta știu că combate bine")?

D.C.M.: Oh, ba da. Aici trebuie să evoc desele supărări ale soției și fiicei mele față de agasanta mea bolboroseală la spectacolele care nu-mi plac și față de greu stăvilitul meu impuls de a pleca la pauză. Asta ar trebui să facem: să dăm la o parte fasoanele și să părăsim sala atunci când considerăm că un spectacol ne jignește gustul estetic sau etalonul moral, convingerile sau așteptările. Oricum, publicul este infailibil. Cu sau fără cronica de la gazetă, telefoanele de după premieră fac perfect cota la bursă.

A.D.: *Sunteți – vreți, nu vreți – campionul polemicilor furibunde susținute în numele echilibrului, al armoniei contrariilor. Observ însă că, oricât de pătimașe, articolele dumneavoastră pledează, în fond, pentru o cultură a normalității, a recalibrării și dozajelor corecte. „De ce, pentru a impune spectacole precum* Natural born fuckers, *nu sunt de ajuns critica de susținere, lobby-ul mediatic și trebuie neapărat recurs la sabotarea, minimalizarea, malformarea și răstălmăcirea valorilor consacrate?", vă întrebați, aproape retoric, în finalul articolului din* România literară, *„La plăcerea-nveninată"? Iar în* LA&I *(noiembrie 2003) vă delimitați de propriile divergențe cu Victor Scoradeț, tranșând: „În fond, cred că ar trebui tradus textul lui Michael Billington și discutat pe îndelete". Cum se face că tocmai aceste pasaje temperate trec neobservate în textele dumneavoastră? Cum vă explicați că ați ajuns să fiți calificat drept „critic literar cu opinii teatrale radicale" (Iulia Popovici)?*

D.C.M.: Tocmai pentru că, nu știu cum se face, dar la români dintr-un șvaițer, se văd infinit mai acut găurile, nu cașcavalul. Numai răul are haz, binele-i moft.

Altminteri, probabil că vehemența unor concluzii acoperă moderația premiselor și a fondului. Sau poate că-i invers, retorica inflamată a textului sufocă toleranța subtextuală. Am avut nenumărate ocazii să văd că un articol compus 80 la sută din laude și 20 la sută rezerve a rămas în memoria receptorilor exclusiv ca o desființare a autorului în discuție. La noi, epitete precum „notabil", „remarcabil", „memorabil" sunt echivalate cu disprețul, marginalizarea sau chiar nimicirea împricinatului, pentru ca un atribut ca „extraordinar" să fie citit ca... bătaie de joc.

A.D.: *Nu avem mulți critici de teatru care, atunci când „iau foc", să se grăbească a pârjoli paginile vreunui cotidian ori reviste, ba mai mult, să arunce flăcări și asupra uliților învecinate. De obicei, la noi, focul arde mocnit și e întreținut ca atare. Or, dumneavoastră vă exhibați idiosincraziile, dar și afinitățile în mod egal. În replica dată Cristinei Rusiecki, reușiți să îl apărați pe Măniuțiu, desființând totodată spectacole semnate de Tocilescu sau Bocsárdi (spre exasperarea multora, nu vă feriți niciodată de nominalizări). Prin ce se deosebește, însă, acest tip de demers de cel maniheist al unui Cristian Moraru, despre care scriați că, recenzând (în* Observatorul cultural*) un volum al lui Mircea Cărtărescu, dizolva, de fapt,* Omul recent *al lui Patapievici?*

D.C.M.: De ce vedeți neapărat maniheism când spun că nu am făcut priză la cutare spectacol? E pur și simplu o chestie de structură, de gust, de prejudecăți, de așteptări înșelate. Dacă-mi aduc bine aminte, în chestia cu Cristian Moraru un text era decupat din peisaj și transformat în pretext-măciucă în slujba unei doctrine. De acord că majoritatea criticilor de teatru din școala veche atacă mocnit, diplomatic, cu aluzii destinate doar *pour les connaisseurs*. (În sensul ăsta, mă înciudez teribil când îi citesc pe Alice Georgescu sau Marian Popescu, din cauză că, neavând *background*-ul afacerii, nu pricep unde bat trimiterile și care-i miza de culise.) Dar dacă mă gândesc la Cristina Modreanu sau Doru Mareș, la Iulia Popovici și chiar Mihaela Michailov, lucrurile se „îmbunătățesc" iute: se stă cu tălpile goale pe cărbuni încinși...

Pe de altă parte, ar fi timpul să ne detensionăm puțin și să înțelegem că exprimarea mai mult sau mai puțin elegantă a unei opinii critice – reținere, amendare, rezervă – nu înseamnă automat „idiosincrazie", dorință de luxare, de compromiterea preopinentului sau chiar atac sub centură.

A.D.: *Pentru că vorbim de Mihai Măniuțiu, care ar fi istoria acestei slăbiciuni congenere, acestei afinități elective („suma iubirilor mele regizorale", cum spuneați într-un alt articol antologic din* LA&I, *„Reforma prin incinerare")? Ce revelații are „ludico-apocalipticul" care sunteți în fața eseurilor scenice măniuțiene?*

D.C.M.: La sugestia lui Mihai Măniuțiu, am încropit recent un album de vreo 80 de pagini de fotografii din spectacolele sale, adnotate de mine de-a lungul anilor. O să apară la Idea Design. Vă las să descoperiți acolo răspunsul. Pe scurt, îl văd pe Măniuțiu ca pe singurul regizor cu *Weltanschauung* pe care-l avem de la Ciulei și Pintilie încoace. Asta nu m-a împiedicat, firește, să plec încântat de la cutare sau cutare montare a lui Purcărete, Darie, Dabija, Andrei Șerban sau acea Cătălina Buzoianu a anilor '80, însă Măniuțiu nu doar FACE lumi halucinante, ci ESTE el însuși o lume în continuă, copleșitoare devenire.

A.D.: *Veninurile și otrava sunt metafore recurente în replicile dumneavoastră. Cum vă depășiți prima reacție, cea viscerală? Cum vă regăsiți echilibrul mult râvnit?*

D.C.M.: Când reușesc, e prin autocontrol. Criticul și istoricul literar, eseistul, moralistul și gazetarul simplu se luptă constant înăuntrul meu, ca vocile lui Tartarin din Tarascon. Când criticul își spune că trebuie să-l toace mărunt pe X pentru

volumul Y, vocea temperată a istoricului literar intervine: „nu uita că X a debutat excelent și a mai scris alte două cărți memorabile". Și cu asta gata balanța, se ițesc circumstanțele atenuante și se îndulcește verdictul. Numai la *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu, primul volum în special, m-a debordat revolta și am rămas, din păcate, surd la vocea moderațiunii.

A.D.: *„Să-ți afirmi cât mai agresiv gerontofobia. Să lovești în plin tot ce pare vechi, conservativ, tolerant excesiv, pentru a-ți postula propria intoleranță". Dacă rândurile acestea nu ar fi extrase din articolul-portret al generației '27, „Jocul deviației cu simetriile", nu credeți că ele ar putea defini la fel de bine ofensiva tinerilor scriitori sau regizori de astăzi? Ca să nu mai vorbim de „impunerea în grup" ca notă comună. Și atunci... ce anume vă delimitează de cei de azi și vă atrage hipnotic spre ceilalți?*

D.C.M.: Incitantă, parșivă întrebare. M-ați descumpănit. Stați să mă gândesc... Cred că miza: mare, atunci, mică acum, când nu de-a dreptul inexistentă. În plus, e și diferența dintre retroactiv și proiectiv. Sigur că mecanismele de autoimpunere prin explozie, snobare, *tabula rasa* etc. sunt aceleași. Dar pe generația '27 ne aplicăm retroactiv: obraznicul Eugen Ionescu din *NU* beneficiază acum de aura academicianului francez și de statutul de părinte al Absurdului în teatrul universal; Mircea Eliade cel din „Apologia virilității" este acum savantul de renume planetar, iar sulfurosul Cioran, gerontofobul rabiat din anii '30, a devenit ultimul filosof european al secolului XX. Ei bine, peste zece, treizeci de ani, în măsura în care tinerii furioși de azi, cei alergici la tradiție, la autoritate, *mainstream*, *establishement,* pălținișofobii etc. vor deveni astfel de modele, bineînțeles că ne vor atrage – și ei – hipnotic, lăsându-ne pradă neliniștii provocate de clonele corectitudinii politice de atunci.

A.D.: *Cum se împacă modul „isteric" de afișare a atașamentului în lumea noastră teatrală cu receptarea placidă de care este acuzată critica?*

D.C.M.: Sunt două planuri. Cel al teatrologiei, al criticii de teatru, hai să-i zic academico-universitare, cea care face ierarhiile în durată. Și cel al gazetăriei culturale, al cronicarilor care influențează receptarea a doua zi după premieră. Isteria, când este, AICI este, în paginile de cultură ale cotidianelor sau în colțul dedicat teatrului în revistele săptămânale. Aici vezi pledoariile deșănțate sau perfide pentru tot ce ține de viciu, deviață, blasfemie. Aici se exaltă homosexualitatea, narcomania, incestul, impulsurile suicidare sau criminale juvenile, totul pe un fond de virulență la adresa clasicității, a tradițiilor locale, a – poftim! – moralității artei. Să nu confundăm bunul-simț, echilibrul, respectul pentru codul etic, cu placiditatea.

A.D.: *Păreți un cititor atent al cronicarilor teatrali de la noi. Cum ați defini impresia lăsată de aceste lecturi, în contextul polemicii încă actuale dintre gazetăria culturală hiperactivă și „critica de construcție"? Riscați un diagnostic (fie și unul poetizant) sau un pronostic? Care ar fi (ca să folosesc un antipatic termen contabilicesc) „restanțele" cele mai grave ale criticii noastre teatrale?*

D.C.M.: Să fiu cinstit, îi citesc constant pe cronicari în primul rând din interes pentru politica literară, pentru subteranele și culisele sistemului, apoi din interes uman, de sociologie a receptării, ca să vorbesc emfatic, și abia apoi din interes pentru piesa abordată. Aici, mi-este de ajuns telefonul unui prieten: „du-te să vezi spectacolul X" sau „nu cumva să te duci la piesa Y, că precis pleci la pauză" – ceea ce nu e normal, recunosc, dar e sănătos. Restanțele criticii teatrale? Asta ar merita un interviu întreg. Pe scurt. Lipsa autodefinirii „doctrinare" a combatanților, adică omul să-și prezinte cât mai devreme opțiunile estetice: vine dinspre clasicism sau dinspre expresionism, dinspre absurd sau existențialism, îi plac Brecht sau Claudel,

Stanislavski sau Craig, Brook sau Barba, feeria, tragedia sau comedia? La ce sistem de gândire teatrală s-a format mental? Asta ca să știi de unde să-l „apuci" și să vezi dacă poți consuna cu grila lui de lectură. Pe urmă, o „restanță" gravă – dar care nu este imputabilă cronicarilor, ci conjuncturilor – este lipsa de experiență și de acumulări internaționale. Oamenii nu circulă la festivalurile din străinătate (adesea, nici la cele interne), redacțiile nu dau bani pentru așa ceva, nici măcar abonamente la reviste străine nu se fac. De unde și cum să-ți conturezi peisajul, de unde și cum sincronizarea? În al treilea rând, că ne place sau nu, practica dictatorială, de monitorizare ca din mirador, a „lagărului" și de direcționare, fie și piezișă, a repertoriilor, așa cum a făcut-o zeci de ani cu un succes fioros Valentin Silvestru, e ceva ce lipsește, aș zice că vital, pentru foarte mulți actori și regizori, la ora de față. Lumea („populația" breslei, cum îi spunea, sfidător, stăpânitor, Silvestru) vrea să i se dicteze pas cu pas ce, cum și cât să facă. Despre dezinteresul pentru teoria genului, pentru hermeneutica actului teatral, pentru sociologia spectacolului, pentru teatrul cuprins în arcanele antropologiei culturale, pentru educarea publicului și altele asemenea, aveți a discuta dumneavoastră, specialiștii.

A.D.: *„Gata cu critica de specialitate. Vivat sfântul impresionism și afinitățile elective". Atunci, de ce ar fi de așteptat „reapariția cronicarului literar (ca și a celui teatral) la marile cotidiane", dacă, o spuneți tot dumneavoastră, „dintr-o formă de putere", critica a ajuns „o formă de slăbiciune"? Oare „precaritatea spiritului critic actual" nu este măsura necesară, inevitabilă a unei epoci relativizante, eclectice, capricioase? Critica este un fenomen de opoziție sau de consonanță la realitățile unui timp dat?*

D.C.M.: Este un fenomen de consonanță până la un punct, dar care trebuie neapărat să conțină destule elemente de opoziție... constructivă, nu-i așa? Suntem impregnați de carențele, de slăbiciunile și viciile prezentului, „lumea este-așa cum este și ca dânsa suntem noi", dar asta nu înseamnă că nu avem obligația să ne opunem, chiar dacă finalmente vom arăta precum King Louie din *Cartea junglei* a lui Disney, stând drept, încordat și susținând cu demnitate ultima piatră din templul tocmai dărâmat.

A.D.: *Printre lecturile de plăcere se află și dramaturgia? Pe cine ați reține, în caz de iminentă apocalipsă, dintre dramaturgii români?*

D.C.M.: Cum v-am spus, în cazul meu, printre lecturi nu figurează aproape niciodată teatrul. Numai spectacolul este viu. Dacă vorbim de apocalipsă, în afară de Caragiale, pe nimeni, oricât i-aș scandaliza pe Radu Afrim sau Gianina Cărbunariu cu așa o opțiune.

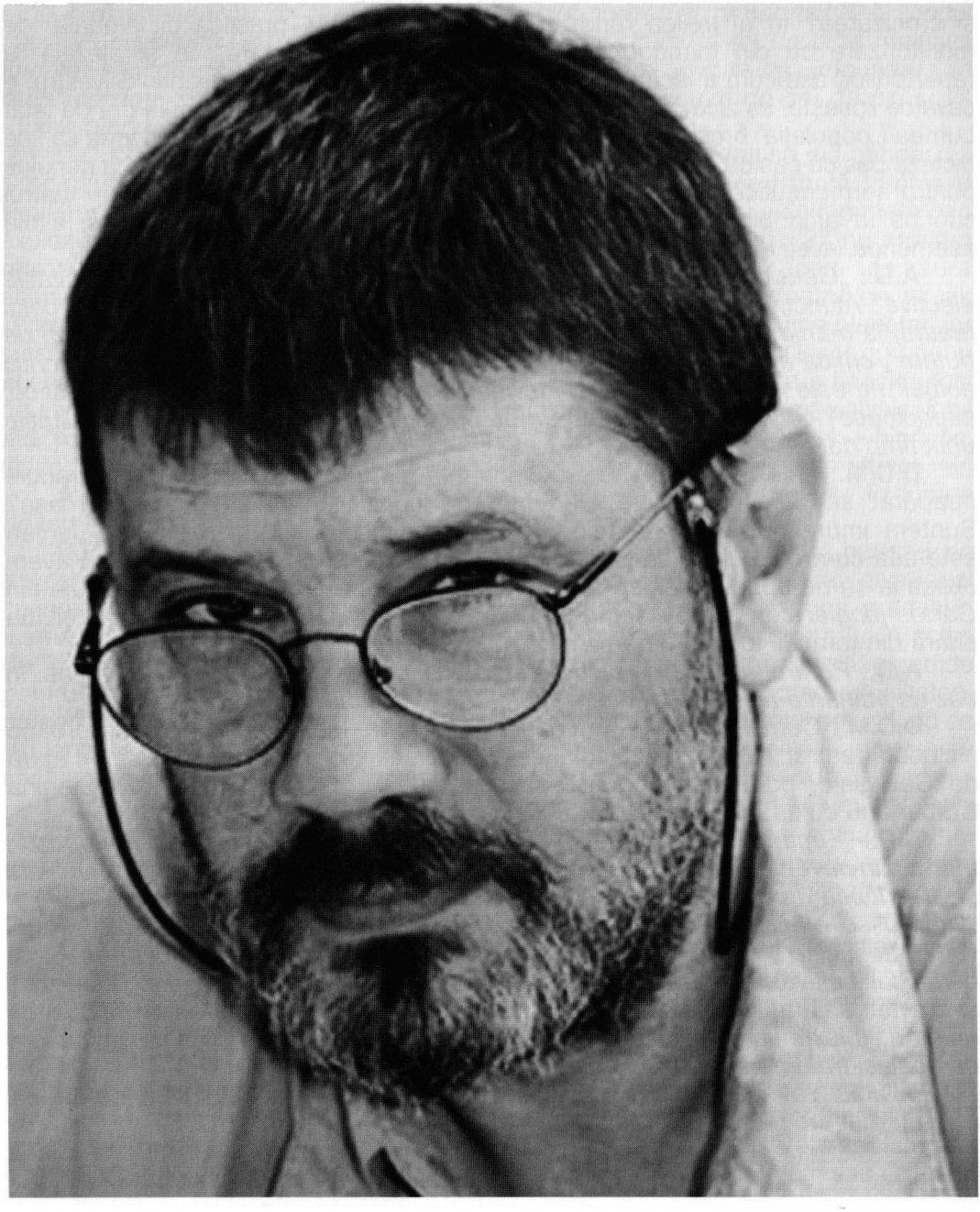
A.D.: *„Eugène Ionesco este un dramaturg de mare viitor al scenei românești", afirmați în cuvântul înainte al integralei pe care ați tradus-o pentru Editura Univers (1994). După aproape 10 ani, în 2002, Humanitas propunea, prin Vlad Zografi și Vlad Russo, o ediție fidelă „teatralității" textelor, așadar cu libertăți asumate, uneori voit mai ludică, alteori mai parcimonioasă. Dacă aceste retraduceri au fost benefice, cultivând „unitatea limbajului" ionescian, au influențat ele „exegeza", și-au demonstrat ele „eficiența pur spectacologică"? Se datorează inflația de montări cu texte de Ionesco acestor reinterpretări? Beckett, de pildă, nu se bucură de același tratament. Ca să nu mai vorbim de Cehov...*

D.C.M.: Vă mulțumesc pentru găzduire și vă doresc tot binele. La întrebarea asta nu mai am resurse să răspund.

Interviu realizat prin e-mail de *Andreea* DUMITRU

Mihai MĂNIUȚIU:

„Nu sunt încă vindecat de coșmaruri"



Andreea Dumitru: *Cum vă explicați că* Woyzeck *de Büchner, spectacolul pe care l-ați realizat pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, a fost mult mai comentat odată cu selecționarea și prezentarea lui în Festivalul Național de Teatru decât la premieră, plasându-vă chiar în centrul unei polemici cu mizã surprinzătoare, deschisă de* Observatorul cultural. *Valoarea e în altă parte, a susținut Cristina Rusiecki, propunând dihotomii de genul: „marii noștri regizori" versus „teatrul independent, care își deschide ușa tinerilor", ori glosând pe tema manierizării și a „obscenității în artă". „Măniuțiu vulgar?", a replicat, cu toată ferocitatea admirației față de teatrul pe care îl faceți, Dan C. Mihăilescu, în* România literară. *Cum ați privit acest „spectacol"* post festum*? A rămas ceva esențial nespus, omis din discuție? Să fie totul atât de „uman, mult prea uman", așa cum suspina Iulia Popovici (din nou, în* Observatorul cultural*), încât „exercițiul intelectual" să fie iremediabil compromis, la noi, în favoarea simplelor vanități și partizanate de culise?*

Mihai Măniuțiu: Că un spectacol e comentat mai mult datorită unei selecții decât pentru ceea ce el este și reprezintă, seară de seară, în fața publicului căruia îi e destinat, ține, așa presupun, de diverse forme de exasperare și uneori chiar de isterie ale acelora care își doresc să domine *scena socială* a scenei teatrale românești. Îmi vorbiți despre „spectacolul" ce ar opune, chipurile, pe autoarea așa-ziselor „dihotomii", de care amintiți, lui Dan C. Mihăilescu. Iertați-mă, dar aroganța (dublată, în plus, de grave distorsiuni de receptare concretă a unor imagini *concrete*, neinterpretabile la acest prim nivel) nu are cum dialoga cu complexitatea neliniștii. E vorba de două lumi diferite. Ele, pur și simplu, se exclud. Comentariul „suspinător" de care pomeniți pare de aceea o ipocrizie mai mult, el nesancționând distorsiunile de receptare pe care se baza acuzația de vulgaritate. Așadar: despre ce polemică vorbim?

Nimic nu va fi însă compromis, în cazul (improbabil?) în care criticii de azi, tineri, în vârstă, nu contează, iubesc teatrul - spațiu al libertății, al pluralității, al metamorfozelor, al actualității ardente și al inactualităților noastre de zi cu zi. Totul e deja pierdut (pentru ei) dacă înțeleg teatrul ca pe un câmp de bătălie, ca pe un Sarajevo. „Sarajevo" nu trebuie să fie al nimănui, tocmai pentru că *este* al nostru, al tuturor.

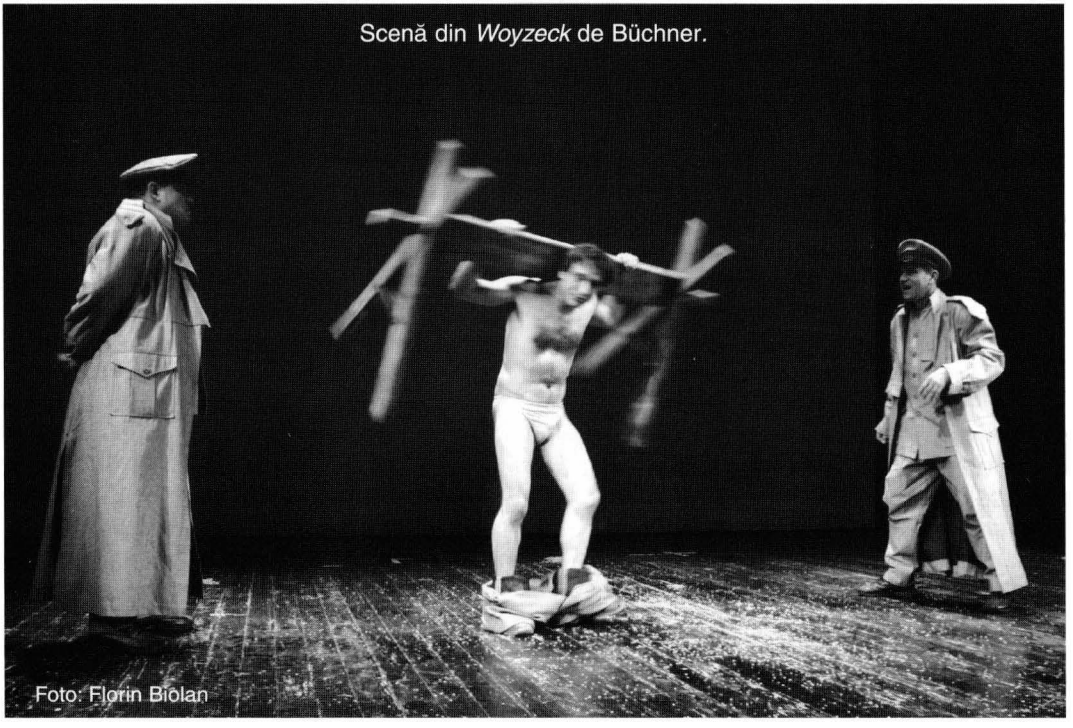
A.D.: *Pentru că asemenea acuzații v-au atins în mod repetat, cum ați defini, în termenii unei poetici strict personale,* vulgaritatea *sau* obscenitatea *pe scenă, în teatru?*

M.M.: Vulgar e ceea ce nu caută intensitatea și îi e teamă de sens. Obscen este ceea ce exaltă nonsensul și anulează intensitatea. Obscen și vulgar e tot ceea ce nu tinde spre magia cathartică.

A.D.: *Conflictul dintre generațiile de regizori, invocat adeseori în ultimii ani, și mai ales în această recentă polemică (vezi* Woyzeck*-ul măniuțian versus* Woyzeck*-ul lui Radu Apostol), e unul real, e fals întreținut ori stă în firea lucrurilor?*

M.M.: Nu e real, pentru că nu există nici o confruntare directă între regizori. Măcar una pe care eu să o cunosc. Măcar una cu doi parteneri în conflict. Totul e în planul comentariului de ordin general. Al aluziilor evanescente. Dacă ar exista un conflict între generații, el ar trebui să se manifeste, într-o artă vie și efemeră cum e teatrul, în primul rând, între regizori și actori. De vreme ce nu se manifestă - dimpotrivă! - e vorba despre altceva. Oare despre ce?... Iar „în firea lucrurilor" e un singur lucru: diversitatea. Ideologia, contrariul diversității, susținută (cel puțin în zona mea de vizibilitate) exclusiv de câțiva comentatori amnezici, este arogantă și perisabilă. Cu alte cuvinte, nulă. Ceva nul nu are cum stârni polemici.

A.D.: *Nu cu mult timp în urmă, vorbeați despre impresia trucată de „normalitate" care domină teatrul românesc. El pare să fi ieșit complet din cărțile teatrului european, după scurta perioadă fastă a anilor '93–'95: spectacolele de valoare nu*



Scenă din *Woyzeck* de Büchner.

Foto: Florin Biolan

mai circulă în festivaluri, marile nume și marile creații ne ocolesc, în timp ce regizorii noștri montează peste hotare, obținând succese individuale, fără nici un ecou în țară. Și totuși, nimeni nu dă semne de claustrofobie, ba, după cum se vede, acestei realități stătute îi corespunde, sporadic, o „isterie" a receptării critice. Vă întreb sincer: cum puteți lucra într-un asemenea climat? Mai găsiți zone/insule de autentică normalitate în teatrul românesc? Unde găsiți oxigenul necesar creației (ca să invoc imaginea Îngerului din Experimentul Iov*)?*

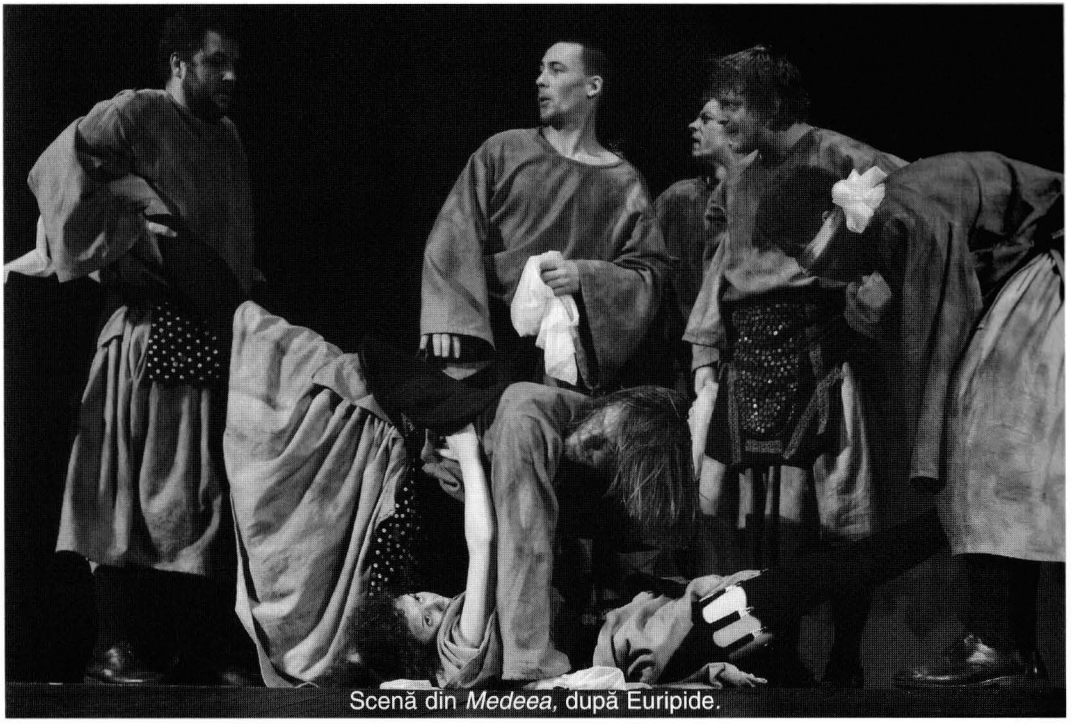
M.M.: Asta-i cea mai grea întrebare de până acum. Pentru că mă împinge să fiu talentat. Să răspund „cu talent". Or, talentul e versatil și e înclinat spre șarlatanie. Încerc, deci, să-mi suprim talentul... Unde-i oxigenul? În dragoste. În prietenie. În nădejdea că Dumnezeu e mai mare decât inima noastră. În faptul că natura mea, așa cred, e dublă, e triplă, și am întotdeauna unde să evadez...

A.D.: *În topografia artistică a regizorului Mihai Măniuțiu există noțiunile de* centru *și* periferie*? Corespund ele celor vehiculate în disputele curente (de tipul: „teatrul adevărat se face, de fapt, în provincie")? Dacă nu, ce realități acoperă fiecare pentru dumneavoastră?*

M.M.: În mentalul meu, da, „centrul" și „periferia" există. Iar perifericul are un extraordinar instinct și simț al centrului. Precum marginalul.

Iar despre dispute... trebuie să spun încă o dată: nu e nici o dispută. E simplu: în provincia teatrală din România e posibil să creezi un spectacol în condiții de workshop, condiții care mimează și întreține iluzia *laboratorului*. În capitală, din rațiuni tehnice, extrem de concrete, acest lucru nu e cu putință. Prin urmare, în clipa de față, și până la noi reașezări, provincia e net superioară, din acest unghi, capitalei.

A.D.: *Printre multele vini profesionale care vi se aduc e și aceea că ați fi un regizor foarte cerebral, calculat, cu alte cuvinte, unul care își dozează abil efortul în*



Scenă din *Medeea*, după Euripide.

funcție de importanța teatrului, a trupei cu care lucrează. Că nu v-ați „cheltui" cu adevărat decât acolo unde știți că merită sau (și mai grav) că rentează... În fond, e aici și vechea dispută dintre modelul „local" al artistului boem, care se epuizează „de amorul artei" și modelul occidental al profesionistului care își urmează programul personal cu exigență, impunând uneori o ridicolă, artificială (date fiind condițiile sau cutumele locului) disciplină cazonă. Cât vă convine postura actuală, de creator obligat să se adapteze din mers la situații uneori improprii creației, la colective (să le zicem așa) deprofesionalizate? Nu vi se întâmplă să visați la o companie Mihai Măniuțiu? Cum ar trebui să funcționeze ea? Ce (fel de) artiști v-ar însoți?

M.M.: „Cerebral și calculat"? Mai întâi că cerebral și calculat nu se asociază cu necesitate. Poți fi cerebral fără a fi calculat. Și invers. Apoi – acuzația, îndreptată către orice artist, cum că ar fi cerebral, aruncă un blam atât asupra gândirii, cât și asupra corporalului. Ca și cum corpul nu ar gândi! Ca și cum instinctul însuși nu ar fi înzestrat cu gândire și n-ar inspira gândire. Ca și cum instinctul nu ar fi formatorul gândirii.

Cât despre dozarea efortului... Nu, nu „dozez" nimic. Pur și simplu, uneori nu reușesc să realizez spectacolul pe care mi l-am dorit. Uneori, ratez.

În ceea ce privește „Compania Măniuțiu", nu, nu visez la așa ceva. Dacă se va ivi vreodată un manager puternic și dornic de o asemenea experiență, vom vedea... Dar timpul trece tot mai repede pentru mine. Artiștii care m-ar însoți într-o atare aventură ar fi, desigur, cei pe care-i iubesc și care mă iubesc. De ce vă răspund astfel? Iată: deși sublimate, relațiile pe care le întrețin, ca regizor, cu actorii, cu partenerii mei de joc, sunt, înainte de toate, pasionale. Nu mă feresc de acest tip de raporturi, deoarece nutresc convingerea că ele mă îndepărtează de capcanele narcisismului – capcane mortale și anihilante, în teatru. Adevărații purtători de energie și de frumusețe sunt, pentru mine, întotdeauna ceilalți. Ceea

Oana ȘTEFĂNESCU în *Scrisorile călugăriței portugheze.*

ce văd, finalmente, în oglinzile scenei, nu e nicidecum chipul meu, ci acela, halucinant multiplicat, al iubirilor mele.

A.D.: *Ca să revenim la tema generațiilor conflictuale. În timp ce numele mai noi ale regiei de la noi traduc și montează cu un soi de „furie" îndreptățită, de urgență pasionată titlurile cele mai vehiculate ale dramaturgiei de ultimă oră, Măniuțiu, Dabija, Frunză, Tompa se „încăpățânează", la rândul lor, cu Ionesco și Beckett. E o aici o simplă coincidență? Ce semnifică, totuși, ea? Care ar fi sensul acestei reveniri în forță a absurdului? Sintagma însăși, „teatru al absurdului", mai reușește să acopere diversitatea reinterpretărilor scenice de dată recentă?*

M.M.: Nu mă simt a fi vocea unei generații. Voi răspunde, așadar, doar pentru mine. Ionesco e un interpret al infernului secolului XX, al terorismelor ideologice care l-au dominat. Eu așa mi-am trăit mare parte din viață, și astea sunt exorcismele mele.

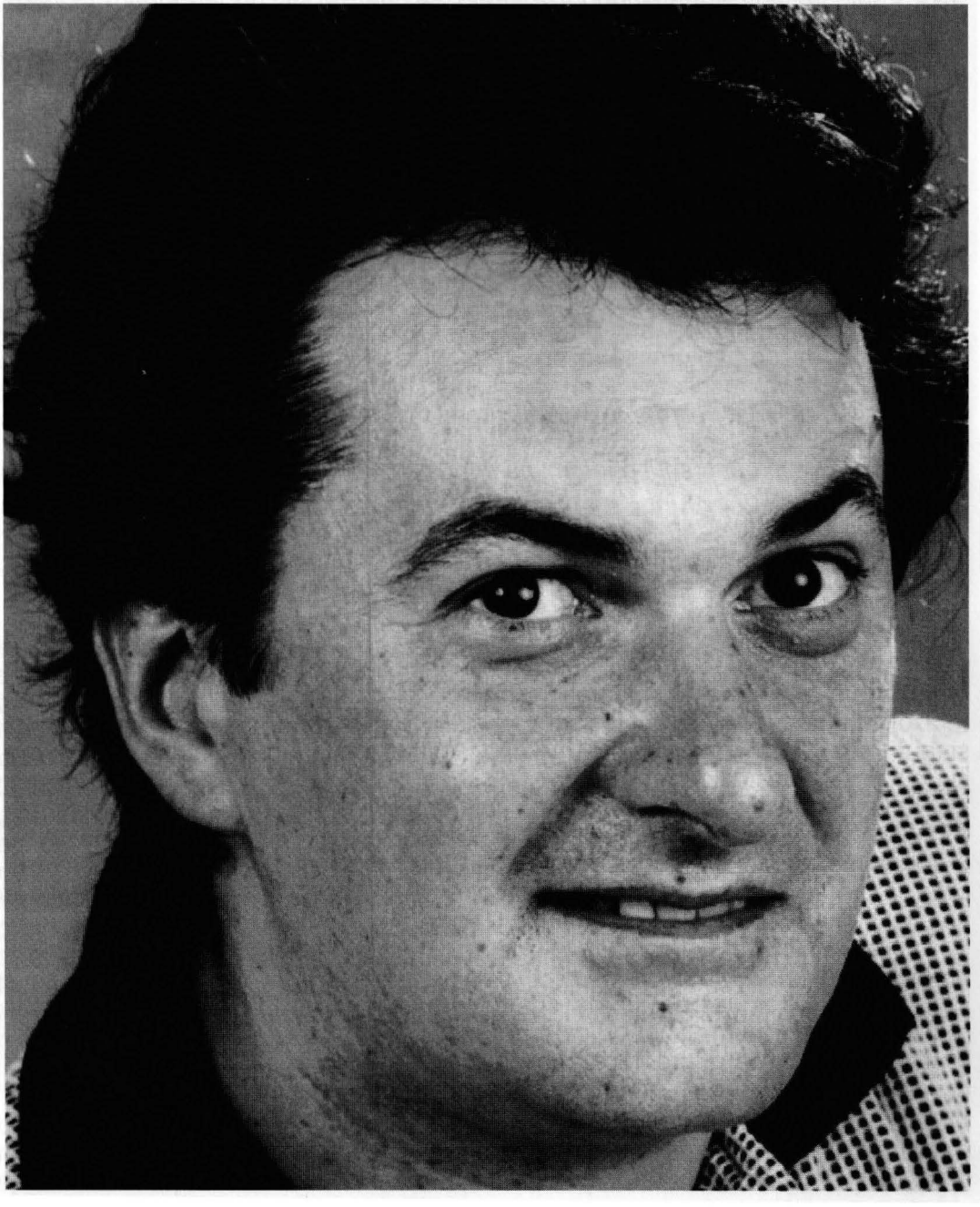
A.D.: *Ionesco, ca „vizionar al coșmarului", e o temă stăruitoare în creația dumneavoastră (începând cu* Lecția, *„prizată" abia în 1991 – de ce tocmai atunci?), iar în ultimul an, l-ați adoptat programatic:* Viitorul e în ouă, Delir în doi, în trei... *Beckett, însă, pare doar un episod pasager al teatrografiei personale (*O, ce zile frumoase..., *la Teatrul „Bulandra", în 1985). Ce vă apropie de unul și vă îndepărtează (încă) de celălalt?*

M.M.: Ionesco e actualitatea *mea* fierbinte. Cea a coșmarurilor totalitare care ne-au stricat viața. Beckett e cel mai teribil „războinic de mâine" – în plin nonsens al lumii, în nonsens invadant, aproape total și absolut convingător, el pare a spune: chiar dacă sensul e infim, ca și inexistent, a-l evoca este singura justificare a celui care scrie, face teatru, pictează, privește, respiră. De ce nu Beckett? Nu știu. Poate pentru că nu sunt încă vindecat de coșmaruri. Poate pentru că nu mă simt un războinic, în orice caz, nu unul total, adică pregătit să piardă.

Interviu realizat prin e-mail de *Andreea* DUMITRU

Ionel MIHĂILESCU:

„Alt drum nu ar fi fost"



Liana ORNEA: *Când ai ştiut că vrei să te faci actor?*

Ionel MIHĂILESCU: S-a întâmplat aşa: pe la 14–15 ani, am văzut la televizor un număr de pantomimă al lui Marcel Marceau şi din momentul acela am simţit în mine o chemare, o anumită energie care nu-mi mai dădea voie să stau locului. Pe vremea aceea făceam TIR sportiv de performanţă; am început uşor, uşor să-l abandonez, am început să-mi fac numere de pantomimă şi cum alt drum nu ar fi fost, m-am gândit la actorie. Am început să fac cursuri de actorie la Şcoala Populară de Artă din Bucureşti la clasa lui Traian Aelenei.

L. O.: *Ai studiat acolo şi Commedia dell'arte, mişcare?*

I.M.: Nu, exista în mine această chemare; doar că trebuia să văd o dată acel gen de exprimare al lui Marceau. După aceea, mi-am conceput singur numere de pantomimă. Drumul către Commedia dell'arte trece prin improvizaţie, capitol pe care noi, la Institut, l-am abordat destul de serios cu maestrul Octavian Cotescu. Noi am fost ultima promoţie Octavian Cotescu. Aşa că am ajuns la *Commedia dell'arte* trecând prin actorie – ceea ce am avut marea şansă să învăţ de la Octavian Cotescu – improvizaţie şi pantomimă.

L.O.: *Ai predat Commedia dell'arte la Universitatea din Cluj. Ai simţit că studenţilor le-au folosit acele cursuri?*

I.M.: Da, pentru că am practicat ca metodă o îmbinare între actorie şi pantomimă, deci o pantomimă încorporată, plină de discurs – cum îmi plăcea mie să spun. De altfel, rezultatele s-au văzut; mulţi dintre ei, după ani de zile, au venit la mine şi mi-au mulţumit pentru acele cursuri minunate, după care s-au simţit mult mai împliniţi profesional.

L.O.: *La noi, când spui pantomimă spui Dan Puric, Mălaimare. Vi s-au întâlnit vreodată drumurile?*

I.M.: Drumul lui Dan s-a întâlnit cu al meu. Nu vreau să discut despre subiectul ăsta.

L.O.: *Să ne întoarcem la începuturile carierei, la Sfântu Gheorghe. Cum au fost acei trei ani?*

I.M.: Am fost repartizaţi acolo de „Cabinetul 2", de Elena Ceauşescu. Tocmai se înfiinţase Secţia Română a Teatrului Maghiar. Au fost trei ani extraordinari, pe care nu am să-i regret niciodată. Trei ani de muncă, de gând, câteodată cu un regizor mai bun, câteodată cu unul mai slab, trebuia, ca tânăr actor, să-ţi faci şi singur treaba, adică un personaj, să depăşeşti distanţa dintre Studioul Casandra şi un teatru profesionist.

L.O.: *Publicul era, desigur, cel de limbă maghiară.*

I.M.: Deşi pe vremea aceea, politica era să se facă mişcări masive de cadre – pot spune că toată Moldova era acolo – publicul nostru, prezent la premieră şi chiar la următoarele patru–cinci spectacole, era publicul de limbă maghiară, care ne susţinea cu o devoţiune extraordinară, cu o plăcere de nedescris.

L.O.: *În 1990, ai dat concurs la Odeon. Ce a însemnat venirea la Odeon după stagiatura de la Sfântu Gheorghe?*

I.M.: A însemnat un şir de spectacole importante şi implicit întâlniri cu regizori mari. Primul regizor cu care am avut onoarea să lucrez a fost regretatul Vlad Mugur, la care am jucat un Pulcinella în piesa *Mincinosul* de Carlo Goldoni. După aceea, a urmat un spectacol destul de amuzant al regretatului Paul Ioachim, *Totul e un joc*. Apoi am jucat în *Au pus cătuşe florilor...*, un mare eveniment în peisajul teatral românesc. A urmat *Richard al III-lea*, unde eram un guard foarte serios, adică un figurant foarte serios. Am jucat şi în al doilea

experiment al lui Hausvater, *La țigănci* după Mircea Eliade, un text scris de Cristi Popescu, prietenul nostru drag. După aceste spectacole, din 1995, au urmat doi ani de liber profesionism, doi ani pe care i-am dedicat lucrului cu studenții. Am fost lector de mișcare la Facultatea de teatru a Universității „Babeș–Bolyai" din Cluj. Tot în acest timp, am lucrat cu regizorul Mihai Măniuțiu la spectacolul *Omor în catedrală* de T.S.Eliot. A fost o experiență minunată, care s-a încununat cu un turneu de o lună la Londra, unde spectacolul a fost teribil de elogiat. Au venit personalități ca Ian Holm, Judi Dench, Emma Thompson și alții care au plecat fascinați de ceea ce au văzut.

L.O.: *Când ai revenit la Odeon?*

I.M.: După doi ani, mai exact din 1997.

L.O.: *Vrei să-mi vorbești despre întâlniri care ți-au marcat cariera?*

I.M.: Aș începe cu Alexander Hausvater. El a deschis o poartă senzațională cu *Au pus cătușe florilor....* A pus în timp și spațiu, pe scena Teatrului Odeon, "teatrul cruzimii" al lui Artaud. Outsider-ii au pus degetul pe goliciune, au acuzat, au fost scandaluri mari chiar și în Parlament, cum că noi cine știe ce am face acolo... Dar noi am făcut un teatru de atât de bună calitate, încât nimeni nu a putut spune: „Domnule, ți-am văzut sexul", ci spuneau „nu m-ai lăsat să trăiesc decât ceea ce trăiai tu". Cred că despre asta era vorba, nu despre nuditate, care de altfel era perfect acoperită din punct de vedere dramatic, ci despre un univers concentraționar din care nu se poate scăpa decât prin vis. Accentele erau cu totul altele decât nuditatea. Erau accente agonice, foarte bine trăite.

L.O.: *Hausvater te-a chemat la Râmnicu Vâlcea pentru Machiavelli. Cum a fost această experiență?*

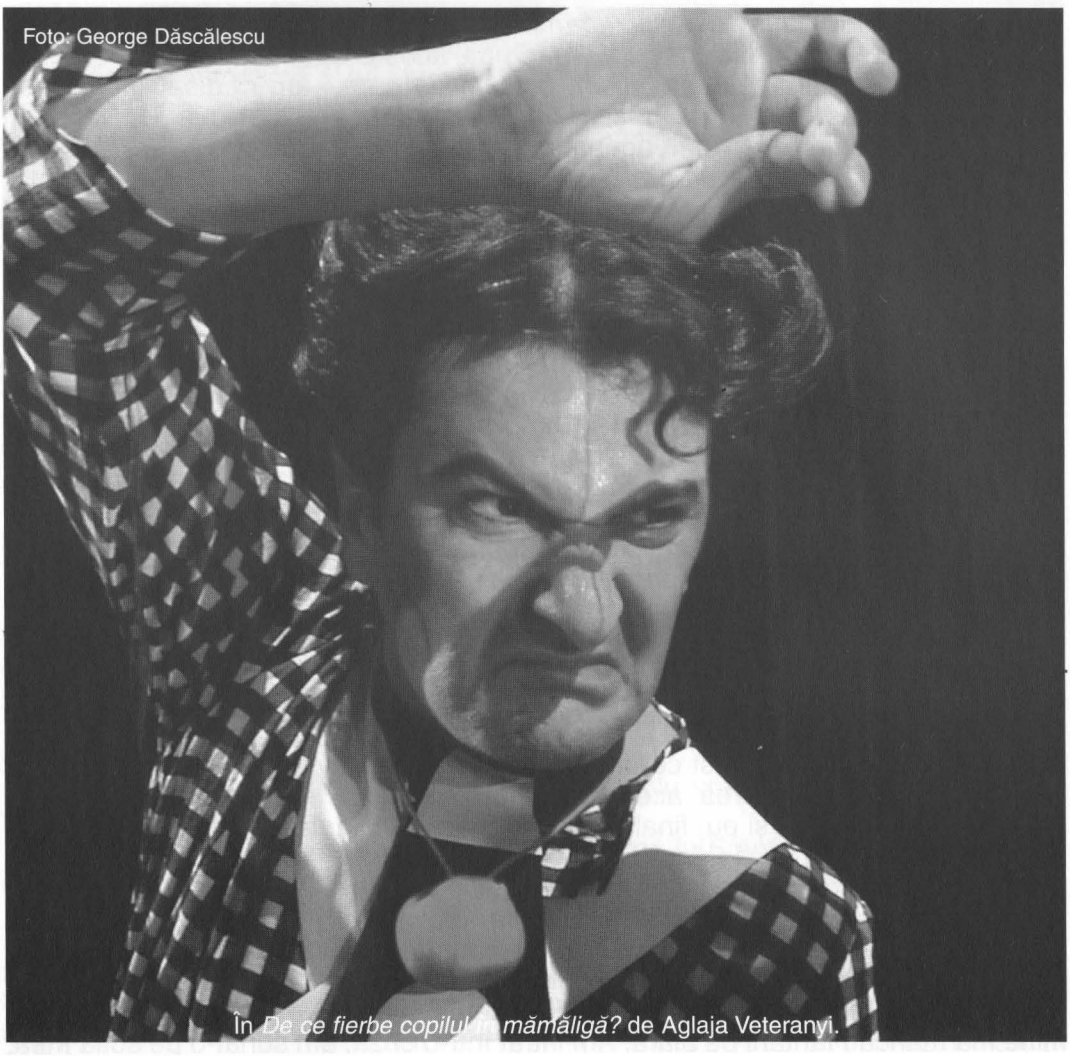
I.M.: Pentru mine a fost cel mai frumos rol. Am stat acolo un timp. După ce Hausi a terminat mișcarea acelui minunat ansamblu în decorul cu bănci de universitate, am reușit și eu, finalmente, să-mi fac rolul într-o săptămână.

L.O.: *De ce într-o săptămână?*

I.M.: Pentru că nu funcționa acea nebunie colectivă. Venea istovit în fiecare seară și-mi spunea să nu-mi fac probleme, că mâine, mâine vom face tot. Eu stăteam undeva, în parc, pe o bancă și tot învățam textul, dar nu-mi intra nimic în cap, pentru că nu eram la locul faptei, unde repetau ceilalți. Când ajungeam acolo, îl auzeam pe Alexander: „nu e bine, încă o dată!" și așa mai trecea o zi în care pe mine mă mâncau țânțarii pe afară. Am intrat într-o criză, am sunat-o pe soția mea, Oana, i-am spus că eu vin acasă, că niciodată n-am trăit așa ceva. Ea îmi spunea „stai acolo!". A venit și ea la Râmnicu Vâlcea. În sfârșit, în ultima săptămână, am apucat și eu să lucrez. A fost o întâlnire extraordinară, dar a fost și momentul cel mai trist pentru mine în același timp; s-au jucat doar trei reprezentații la Râmnicu Vâlcea și trei la Odeon. După aceea, nu au mai fost bani pentru susținerea proiectului și a fost abandonat. Niciodată nu am să doresc vreunui coleg actor o asemenea experiență, este foarte tristă. În întâlnirea cu Hausvater comunicarea a fost totală. Pot spune că eu m-am simțit cel mai bine la lucru cu Hausvater, datorită felului în care el a modelat și a structurat valențele actoricești: mai puțin ascultător, mult mai personal, asta însemnând performanță pe scenă.

L.O: *O altă întâlnire?*

I.M.: Yuriy Kordonskiy. Pe vremea când el dădea audiții, eu eram angajat cu cumul la Bulandra, așa că eram pe lista de actori. Am avut o întâlnire, am schimbat niște vorbe, el m-a studiat foarte atent și așa am avut șansa să joc în cel mai bun spectacol european *Unchiul Vanea*. Neținând neapărat să fiu într-un rol principal,



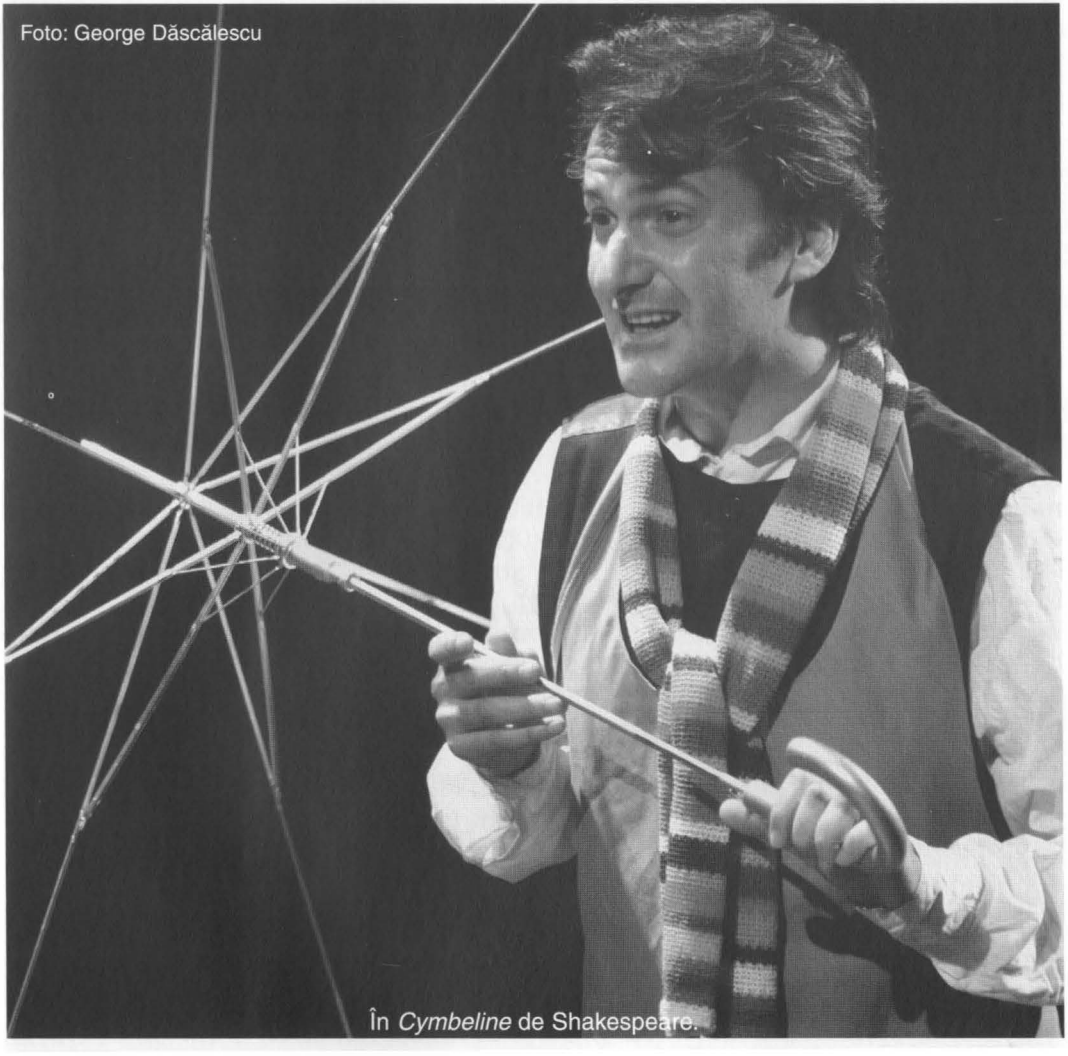
În *De ce fierbe copilul în mămăligă?* de Aglaja Veteranyi.

a fost o experiență unică, pentru că Yury are marea calitate ca dintr-o partitură mică să poată face una mare, ca ansamblul lui să fie asemeni unui fagure de albine. În ansamblul lui, toți oamenii de pe scenă sunt teribil de importanți, toți oamenii se simt în aceeași barcă, toți oamenii, fără ostentație, ajung să constituie o echipă. Eu m-am simțit absolut senzațional. Niciodată nu am avut acest sentiment al trecerii timpului de la prima lectură la premieră: azi e prima întâlnire cu Yuriy, mâine e o repetiție generală cu domnul Ciulei în sală și poimâine am trăit mirarea faptului că e cineva în sală – acel cineva era publicul. Am trăit un lucru foarte bine alcătuit.

L.O.: *Kordonskiy știa de la început către ce vă conduce sau ați căutat împreună?*

I.M.: Au fost și momente de invenție, de creație venite din partea actorului, pe care el le-a primit. E o persoană extraordinară din toate punctele de vedere.

L.O.: *Ai spus că ai avut șansa să joci în* Unchiul Vanea, *dar a urmat și* Căsătoria.



În *Cymbeline* de Shakespeare.

I.M.: Da, am făcut și cel de-al doilea spectacol cu el, am fost la fel de fericit. Pentru mine aceste două spectacole au fost (sunt?) o oază de lumină și mi-am încărcat bateriile pentru foarte, foarte mult timp. Faptul că *Vanea* se joacă în continuare cu sala arhiplină, după patru ani și peste o sută de reprezentații, spune ceva.

L.O.: *Meseria asta se face și cu „trebuie", nu numai cu „vreau". Ce zici despre acest „trebuie"?*

I.M.: Am făcut orice „a trebuit", am jucat orice mi s-a dat, dar la noi, acum, se greșește enorm la toate nivelurile: regizor, critică, UNITER, pentru că se pune accentul pe două segmente definitorii: unul – tânărul actor absolvent și celălalt – seniorii. Este o politică antivaloare, în detrimentul generației de 35–50 de ani, când actorii pot face lucruri remarcabile chiar și în rol secundar. Oricum, în cronici sunt menționate doar numele, sau nici atât. Mai bine te-ar înjura cineva decât așa. Este dramatic. Noi suntem generația scăpată între scaune și uitată acolo, cum bine spunea prietena și colega mea, regizoarea Mona Chirila. Dar suntem optimiști,

mai sperăm încă. Nu am vrea să „murim". Ar trebui să ne ridicăm de acolo, dintre scaune, și să strigăm: „Hei, suntem și noi aici!", „Cu noi cum rămâne?" Dar cui să-i strigi? Cui?

L.O.: *Să revenim la meseria de actor și la „cum se face" ea.*

I.M.: Este o profesiune de lider. El, actorul, vorbește lumii, el se adresează, comunică. El își pune în mișcare întreaga ființă: nervii, sângele. El este cel care înfăptuiește, el întreține vigoarea și acuratețea unui spectacol. El știe să conducă o sală. De aceea spun că este o profesiune de lider și nu una de slugă. Și aici ajungem la un paradox între imensa personalitate pe care trebuie să o aibă actorul, pe de o parte, și umilința „bine înțeleasă", pe de altă parte, pentru că în același timp este și o profesiune de umilință. Umilința este etapa când ești dezorganizat și cu mațele pe afară, la începutul construirii unui rol, până în momentul când ai închis totul în tine, practic te-ai cusut; ai închis fermoarul și ești altcineva, așa cum spunea profesorul nostru, domnul Octavian Cotescu. În această generație căzută între scaune există oameni care poartă în ei transfigurarea. Oameni care se pot modifica. Să fii altcineva, adică de nerecunoscut, de la un personaj la altul. Cum l-am văzut pe Dan Aștilean în *Opera de trei parale* montată de Cojar la Casandra. Sau pe Oana Ștefănescu în *Antigona* – nu o puteam recunoaște –, sau pe Claudiu Stănescu în rolul *Danton* în spectacolul *1794*, în regia lui Alexandru Darie, sau pe Mircea Rusu în *Ghetou*, în regia lui Victor Ioan Frunză. Și nu am menționat decât câteva nume dintr-o generație de mare valoare. Este vorba despre transfigurare, despre o asumare totală și de o schimbare de identitate, unde se modifică și metabolismul, și modalitatea de gândire, se modifică tot.

L.O.: *Dar nu e periculoasă (pentru psihic) schimbarea asta de personalitate?*

I.M: E o chestie care nu vine de la sine. Nu e de ajuns să spui „eu joc rolul cutare, deci am să fiu altă persoană". Total greșit. Dar mai departe nu explic, pentru că asta e taina mea.

L.O.: *Ce crezi despre schimbul energetic cu sala?*

I.M.: Cred că e una dintre cele mai complicate profesii. La un moment dat, te afli singur în scenă, ei sunt o sută sau trei sute care nu fac altceva decât să absoarbă energie, practic.

L.O.: *Dar nu e vorba despre un schimb?*

I.M.: E vorba de o reîncărcare. Când ai reacții din sală, te reîncarci. Dar în unele spectacole doar dai către un hău. În esență, asta faci: dăruiești și trebuie să ții și să menții totul până la capătul celor două–trei ore, trei și jumătate.

L.O.: *Voi ajungeți în teatru cu o oră, două înainte de spectacol. Încărcarea începe atunci sau de dimineață, de când te trezești?*

I.M.: Asta diferă de la actor la actor. Dacă mă întrebi pe mine, ziua în care am spectacol e cu totul alta, stările mele sunt cu totul altfel.

L.O.: *Deci e marcată toată ziua.*

I.M.: Da, e marcată toată ziua, dar nu ostentativ, nu încrâncenat. E o altă conduită, e o pregătire interioară. Și metabolismul e altul, mănânci altfel.

L.O.: *După tot ce mi-ai spus, mai putem fi optimiști?*

I.M.: Fără speranță cred că am fi cu adevărat morți. Cu speranța și cu energia acestei vârste minunate de 46 de ani, pot încă să mai trăiesc. Acum ar fi momentul afirmării, dar voi spune vorba poetului: „noi suntem doar purtători de cântec".

Liana ORNEA

Ada MILEA:

„Eu mă joc cu sunetele și fac tot felul de lucruri teatrale în muzică"

Tamara Susoi: *Erai gata să devii oftalmolog sau cardiolog sau... Cum ai ajuns în lumea teatrului?*

Ada Milea: Nu știu ce era să devin, dar părinții mă pregăteau de zor pentru ce ar fi vrut ei să devin. Eu, devenind altceva, am salvat toate viețile pe care le-aș fi pus în pericol ca medic. Acum pot ucide doar niște biete ore, minute sau secunde ale unor spectatori (care sunt liberi să și le salveze fugind) sau pot bucura niște ore, minute sau secunde ale altor spectatori (liberi și ei să rămână). La spital nu prea au de ales.

T.S.: *Te-ai „muzicalizat" de mică? La ce cântai?*

A.M.: Vai de capu' muzical al copilăriei noastre! Cântam de mici „pe șantier munca-i în toi„ și nu înțelegeam ce e „toi"-ul. Sau „triumflătorii" din imn! Nimănui nu i-a trecut prin cap să ne spună ce-nseamnă „triumfători" și eram mulți care cântam imnul despre cei 3 umflători, fiindu-ne foarte clar că în imn se spune „tri" (nu „trei") ca să poată cânta și țăranii. Apoi pentru mine a urmat calvarul pianului. Eram mică și nu aveam pian. Îmi desenase profa niște clape pe hârtie ca să pot exersa și acasă. Uram și foaia cu clape și clapele adevărate. Și pe profă! Când rudele s-au mobilizat și-au cumpărat o pianină, cred că am plâns până când au renunțat la visele lor (nu neapărat ca să-mi văd eu de visele mele). Mult mai târziu (prin clasa a X-a), când am fost trimisă cu o colegă bună la matematică să fac matematică într-un sat unde erau părinții ei matematicieni, am învățat niște acorduri de chitară. Atunci am făcut, împreună cu acea colegă, un „cântecel" cu 32 sau 36 de strofe (nu mai țin minte câți colegi aveam în clasă).

T.S.: *S-a schimbat harta socială, politică a lumii care a inspirat* Aberații sonore *și* Absurdistan*?*

A.M.: M-am schimbat eu în urma umblatului pe hartă.

T.S.: *Cum ai reacționat la ceea ce s-a scris în presă despre muzica ta la vremea respectivă?*

A.M.: Mi-e cam frică să spun „muzică" sau „teatru". Cred că fugind de amândouă am ajuns să fac ceea ce fac. Unii oameni au observat și-au scris. Alții n-au observat și-au scris ce-au crezut ei că observă. Alții n-au scris. Alții ziceau c-aș fi zis ceea ce n-am zis niciodată și m-am trezit comentând un război despre care nu știam nimic. Atunci m-am supărat pentru că ziarista nu ținea cont de dreptul meu de a considera orice război o tâmpenie. Cum am reacționat la ceea ce s-a scris? M-am bucurat sau m-am întristat în funcție de ceea ce era scris.

T.S.*:* Micul prinț, Apolodor, Aventurile lui Habarnam*. Fascinația pentru cărțile copilăriei rămâne permanentă?*

A.M.: Copilăria e permanentă.

T.S.: *Te întreb și eu ca în* Habarnam*: ce e muzica?*

A.M.: Răspund și eu ca în *Habarnam*:

„Albineleeee.. Albinele zumzăie muzică.
Muşteleee... Muştele bâzâie muzică.
Broaştele... Broaştele orăcăie muzică.
Oileee... Oile behăie muzică.
Ciorile... Ciorile croncăne muzică
Pisicile...Pisicile miaună muzică.
Găinile... Găinile cârâie muzică.
Fluturii...Fluturii fâlfâie muzică..."

T.S.: *În teatru este solicitată mai degrabă tot compozitoarea Ada Milea. Cum îți explici acest lucru?*

A. M.: „Compozitoarea"? Mor de râs! Eu mă joc cu sunetele. Compoziția presupune mult mai mult decât depunerea „creațiilor muzicale" la UCMR. Eu fac tot felul de lucruri teatrale în muzică. Unora li se par interesante. Mult mai interesante decât o actriță mediocră interpretând un rol. Din cauza asta nu prea am treabă cu actoria.

T.S.: *Cum „scrie" sunetele cineva năstrușnic așa ca tine, pentru un spectacol de teatru, cum a fost* Chip de foc*?*

A.M.: Niciodată nu fac la fel. Pentru *Chip de foc* am folosit numai viorile, violoncelele și contrabașii unui sintetizator. Am combinat doar sunetele care mă păcăleau până și pe mine că ar fi naturale. Mulți m-au întrebat cu ce instrumentiști am lucrat. Nu scriu sunetele decât când trebuie să le depun la UCMR, sau când mi-e frică să nu uit ceva. De obicei uitarea mă duce spre o idee mult mai bună. Cel mai bine lucrez distrugând forma găsită deja.

T.S.: *Care este tipul de teatru care te atrage?*

A.M.: Nu am atracții de un anumit tip. Citesc cu bucurie tot felul de texte și văd cu bucurie tot felul de spectacole.

T.S.: *Al cui umor negru îl moștenești?*

A.M.: Credeam că umorul meu e mai colorat.

T.S.: *Prezintă-ne „colecția de morți preferați".*

A.M.: Mi-e frică să nu-mi fac „morții preferați" de rușine declarându-le iubire-n văzul dumneavoastră. Cine știe cum s-ar simți să afle cine le poartă ditamai admirația prin lume!

T.S.: *Cine este publicul tău? Te raportezi la el atunci când compui?*

A.M.: Mă gândesc mereu cum pot să „spun" ceea ce vreau să transmit astfel încât publicul să poată primi cât mai bine. Marile mele disperări vin o dată cu „nu se înțelege" și cu „nu e clar". Îmi place să chem oameni când totul e fragil și să urmăresc pe fața lor dacă se citește povestea pe care o cânt.

T.S.: *Este actrița Ada Milea interesată de film?*

A.M.: Ea este interesată de film (se uită cu mare plăcere la filmele care îi plac).

T.S.: *Personajele concertelor tale sunt interpretate de actori. Este comunicarea cu aceștia mai ușoară decât cu muzicienii?*

A.M.: În concerte sunt și muzicieni. Am colaborat foarte bine cu muzicieni. Omul contează. Dacă fantezia îl ajută să se bucure de universul pe care îl propun, colaborarea e bună pentru toți. Dacă nu, renunțăm cu părere de rău unii la alții.

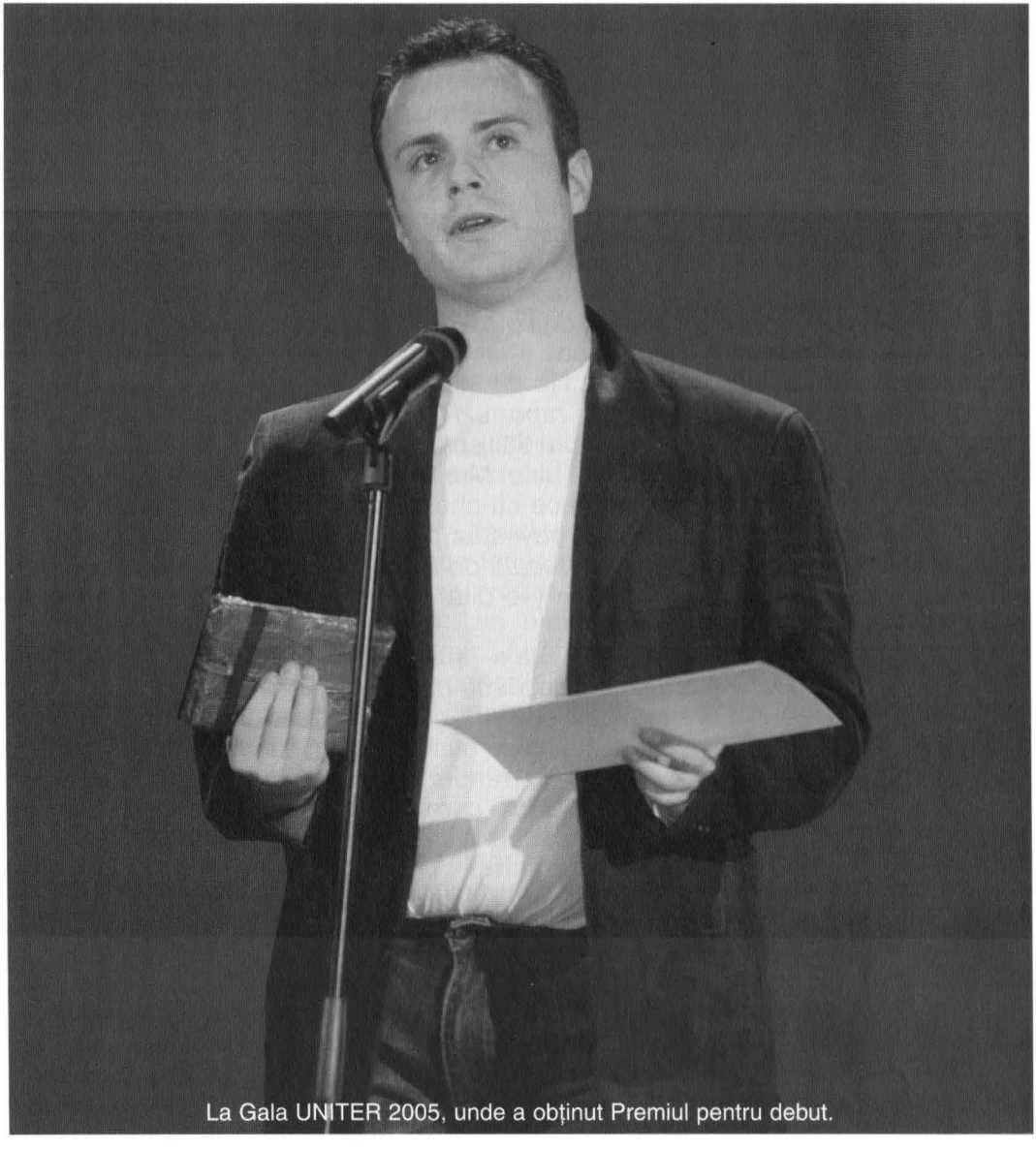
T.S.: *Ce alegi între perfecțiunea pe care ți-o poate asigura înregistrarea într-un studio și incertitudinea unui concert* live*?*

A.M.: Unul din morții mei preferați este un înverșunat adversar al înregistrărilor tocmai pentru că aparatele (oricât de performante ar fi ele) nu pot „prinde" dimensiunea cosmică a sunetului. Asta se întâmplă cu adevăratele concerte. La bietele noastre spectacole îndrăznesc să spun că emoția, jocul actorilor sau jocul actoricesc al instrumentelor nu poate fi „prins" de nici o înregistrare. Poate fi doar primit de spectatorii cărora noi le „spunem" direct povestea, în felul nostru.

Tamara SUSOI

Radu-Alexandru NICA:

„Fragilitatea graniței între eșec și succes mi se pare cel mai crud adevăr despre teatru și viață în genere"



La Gala UNITER 2005, unde a obținut Premiul pentru debut.

MARINELA ȚEPUȘ: *Cum se simte un absolvent de Cluj în relația cu colegii săi din București? O dată, pentru că timpul trece „altfel" în Ardeal, mai încet, fără hopuri aparente, fără grabă și, în al doilea rând, pentru că oricât am aștepta noi „globalizarea", încă mai există conotația peiorativă a sintagmei „provincie". Este drept, tu ești fericitul beneficiar al unei burse în Germania, ceea ce ar mai putea „stinge" din efectele unui posibil handicap...*

Radu-Alexandru NICA: Falsă ori nu, diferențierea între centru și provincie va mai exista la români, din păcate. În ceea ce privește un „posibil handicap", poate că l-aș simți numai dacă aș fi rămas un tipic reprezentant al școlii clujene; eu rămân atașat anumitor profesori din Cluj, dar nu mă simt reprezentantul acelei școli. Pentru mine au contat cu adevărat cei doi ani petrecuți în Germania.

M.Ț.: *Prin ce se deosebește școala germană de cea românească?*

R.-A.N.: Printr-o mai mare rigoare, prin proverbiala punctualitate nemțească, prin seriozitate, un anumit apetit pentru tehnică (pe care eu, personal, îl apreciez). Nu cred că teatrul se face numai cu talent. În plus, are deschidere spre mult mai multe tipuri de teatru, precum și un accentuat gust pentru experiment. De asemenea, stilul de lucru este foarte democratic, în înțelesul bun al cuvântului. E un stil prin care se capacitează impulsurile creative ale tuturor. Regizorul nu este stăpânul absolut al spectacolului, ci mai mult un observator. Un alt lucru important pe care l-am învățat de la profesorul meu din Germania a fost acela că pot deveni artist abia după ce-mi voi „ucide" în minte mentorul. Încerc să-i urmez sfatul cu consecvență prin tot ceea ce fac.

M.Ț.: *Nu mai ai nevoie de modele?*

R.-A.N.: Ba da, dar există și o extraordinară nevoie de libertate. În România se pune un accent prea mare pe modele. Din această pricină, teatrul suferă de lipsă de originalitate; există îngrijorător de puține direcții; există o limită în respectul pe care-l avem față de maeștri, care nu trebuie să degenereze într-un servilism ce nu e de folos nimănui. Acesta nu poate naște decât epigoni. Acolo am fost luat în serios ca individ, respectându-mi-se identitatea, unicitatea. Respectându-mi-se ideile. Eram chiar stimulați să-i contrazicem pe profesori. Or, în România, asemenea lucruri nu se prea întâmplă.

M.Ț.: *Ești oarecum un produs al teatrului sibian. Montezi acolo, mai ales acolo... Știu că ai mai regizat un spectacol la Timișoara... Crezi că e bine să-ți faci întâi rădăcini și abia pe urmă să te avânți spre alte teatre?*

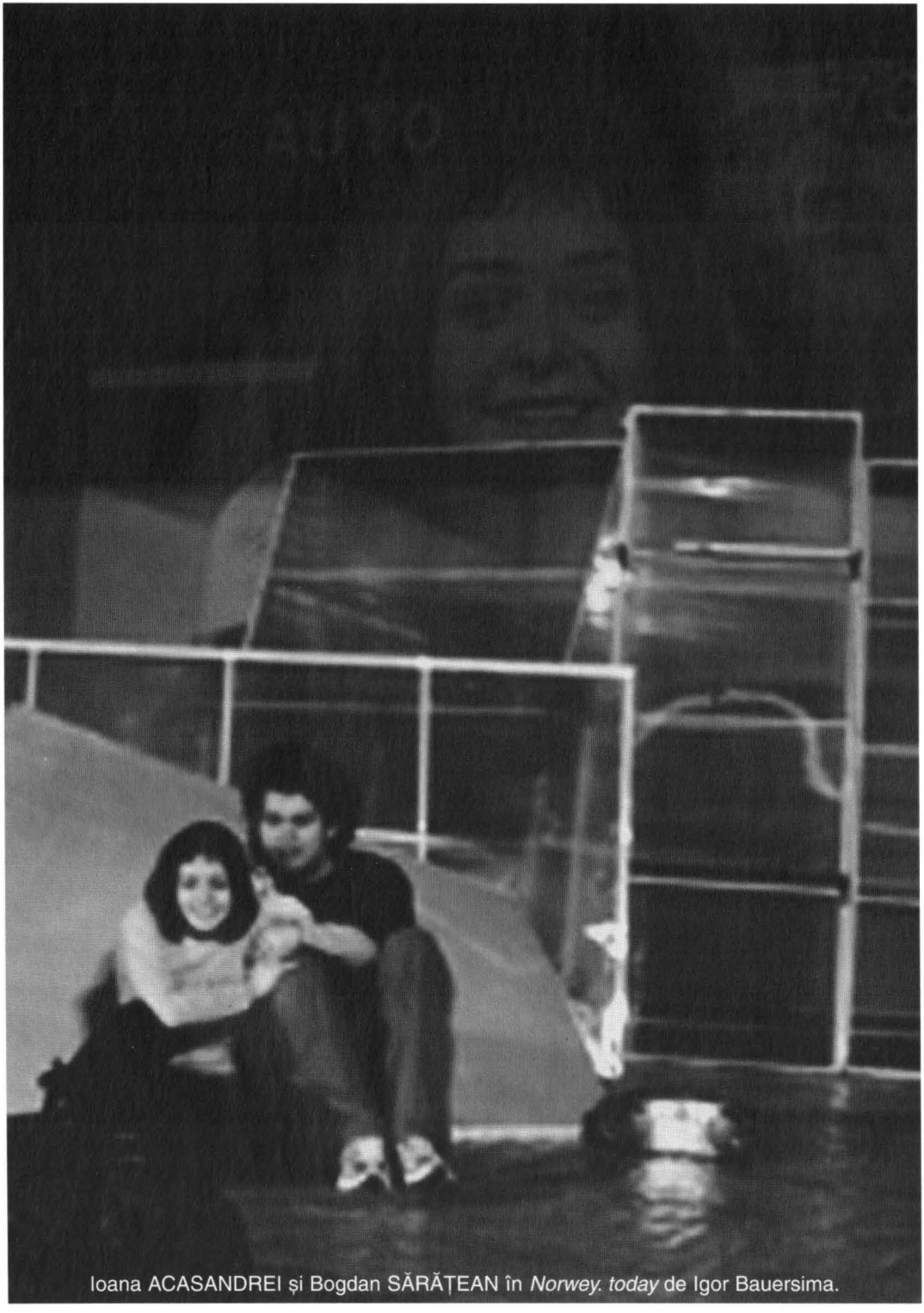
R.-A.N.: Da, sunt, din anumite puncte de vedere, un ardelean tipic. Îmi place disciplina, îmi place punctualitatea și rigoarea. Nu știu cum m-aș obișnui cu lipsa de timp a actorilor bucureșteni. Sunt cam prea ocupați cu reclamele și telenovelele. Lipsurile materiale sunt o scuză, însă doar până la o anumită limită. Le rămâne prea puțină vreme pentru a se mai gândi la scenă. În provincie, deocamdată cel puțin, nu sunt astfel de probleme...

M.Ț.: *Să zicem „în țară", pentru că, la noi, sintagma „provincie" încă mai are o falsă accepțiune.*

R.-A.N.: Așa e. Mai mult, Sibiul este un loc aparte. Aici se găsește un teatru cu adevărat viu; se repetă și se joacă mult, se fac turnee în străinătate... nu e defel un teatru provincial.

M.Ț.: *Cam în cât timp pregătești o premieră?*

R.-A.N.: O lună și jumătate – două, cu condiția ca distribuția să fie completă la repetiții. Dacă mi-aș bate capul cu programări peste programări, ar fi mai dificil de apreciat...



Ioana ACASANDREI și Bogdan SĂRĂȚEAN în *Norwey. today* de Igor Bauersima.

M.Ț.: *Câte spectacole realizezi într-o stagiune?*

R.-A.N.: Mi-ar plăcea să fac doar două, foarte bune. În orice caz, sunt hotărât să nu depășesc patru. Cel puțin deocamdată. Nu cred c-aș putea face regie pe bandă. Nu e o profesie de rutină. Dar de montat, am să mai montez și prin alte părți. La Cluj, București, în Germania; am o posibilă ofertă în Irlanda...

M.Ț.: *Ești un norocos, Sibiul are un teatru cu deschidere spre lume...*

R.-A.N.: Exact. Nu cred că un artist al secolului al XXI-lea își poate încununa cariera numai prin faptul că pășește cu dreptul în capitală. Artiștii românii se mulțumesc prea repede doar cu notorietatea la nivel local sau național, nu caută și afirmarea în străinătate.

M.Ț.: *Dovadă rămâne faptul că ai luat un premiu de debut la Gala UNITER, că ai fost deja prezent în festivaluri importante... Prin urmare, nu există o graniță reală între capitală și provincie, ea ține mai mult de mentalitatea românilor...*

R.-A.N.: E adevărat. Și o spun fără orgoliu, dar cu experiența celui care a beneficiat de un stagiu de doi ani în afara țării, teatrul românesc suferă mult din cauza acestui provincialism desuet. E vorba de o suficiență pe care trebuie neapărat s-o depășim pentru a deveni cu adevărat competitivi.

M.Ț.: *Ai montat, în general, texte contemporane, chiar foarte noi, foarte în vogă, în Occident și numai unul singur – deja – clasic,* Nora *de Ibsen. Un text foarte didactic, la prima vedere, prea puțin compatibil cu celelalte... Ce te-a atras spre această piesă, socotită, de către unii, a fi depășită?*

R.-A.N.: Mă interesează mult textul clasic. Îl consider, în imensa majoritate a cazurilor, mai bine construit decât textele contemporane, cu infinite posibilități de montare. Îi poți descoperi, cu fiecare lectură scenică, noi și noi valențe. Știu că generația mea este avidă să găsească drumuri nebătătorite, să abordeze piese abia apărute, la modă în Occident. Pe mine mă preocupă să găsesc modernitatea unor texte clasice. Îmi place să „polizez" o asemenea piesă până când îmi spune ceva despre omul de azi. Nu-i o operațiune foarte grea când este vorba de o piesă cu adevărat valoroasă. O structură solidă suportă cu nobilă nonșalanță orice atac „deconstructiv". Mă interesează, deci, un raport dialectic, viu, cu textul clasic, nu unul fals-respectuos. Mă voi îndrepta curând spre Kieslowski, pe care eu îl consider deja un clasic. Este vorba de niște povestiri din *Decalog.* Mă gândesc și la Shakespeare, și, de ce nu, la teatrul antic. E drept că până acum am lucrat mult pe texte contemporane...

M.Ț.: *...unele din zone mai ciudate...* Noaptea arabă, *de pildă, care are foarte destule ascunzișuri, e mai mult cinematografică... Crezi că regizorul secolului al XXI-lea trebuie să fie performant pe mai diferite planuri, să combine filmul cu teatrul, să recurgă la efecte speciale?...*

R.-A.N.: Cred că s-a dus perioada regizorului care le știe și le poate face pe toate. Mai degrabă socotesc că e timpul să ne găsim, prin creație, propria identitate. A venit vremea ca regizorul să se retragă, discret, în umbră, lăsând suficientă libertate actorilor, scenografilor, coregrafilor. Spectacolul e mai viu dacă este conceput împreună cu ceilalți. A trecut vremea conceptelor regizorale înalte, a „regiei totale" din perioada anilor '70.

M.Ț.: *Pe de altă parte, în spectacolele tale se poate deslușI un traseu regizoral riguros.*

R.-A.N.: Așa este. Pornesc însă la drum doar cu unele idei directoare, cu un traseu oarecare, dar spectacolul îl facem laolaltă. Accept ideile colegilor cu care colaborez, construim împreună și, numai la sfârșit, șlefuiesc totul. Cunosc bine

echipa de la Sibiu, știu care este potențialul artistic al acesteia. Mă bazez pe puterea de improvizație a actorilor, le dau teme, pe care, apoi, le dezvoltăm împreună. E adevărat că, în final, dau o formă extrem de riguroasă întregului. Sunt, totuși, convins că actorul se vede suficient în montările mele, atâta doar că jocul său e mai amănunțit structurat.

M.Ț.: *Lucrezi, la Sibiu, mai ales cu tinerii...*

R.-A.N.: Îmi plac spectacolele cu multă acțiune, cu multă mișcare, cu multă imagine. Altminteri, m-aș plictisi îngrozitor. Și sigur că, din acest punct de vedere, pare mai simplu să lucrez cu cei de vârsta mea; sunt mai mobili, mai dispuși să accepte experimentul. Pe de altă parte, însă, tinerii dau dovadă, uneori, de o îngrijorătoare lipsă de responsabilitate. Și lucrurile se complică și mai mult când superficialitatea se combină cu orgoliul. De aceea, aduc, adesea, în distribuție, și un actor matur. E important să ai în echipă un pilon de înțelepciune și echilibru.

M.Ț.: *După 1989, cei mai mulți dintre regizori au devenit liber profesioniști. Este mai avantajos din punct de vedere financiar, dar există și posibilitatea de a cunoaște mai multe trupe... Tu rămâi deocamdată fidel Sibiului.*

R.-A.N.: E opțiunea fiecăruia. Pe mine mă leagă de Sibiu mai multe lucruri: familia, prietenii, orașul – de care sunt iremediabil îndrăgostit încă din copilărie; deocamdată, este un loc în care pot să mă dezvolt, este un teatru în care chiar se întâmplă ceva. Constituie un avantaj și faptul că pot lucra cu niște oameni pe care-i cunosc bine. Putem explora împreună. Sigur că, la un moment dat, ne putem epuiza lucrând în aceeași formulă. Deocamdată, nu există acest risc. E mai profitabil să lucrăm ca într-un laborator. Dacă știi să le găsești, sunt multe beneficii într-un teatru de repertoriu. În fond, fiecare om își are drumul său.

M.Ț.: *Îți alegi singur piesele sau vii pe un repertoriu impus?*

R.-A.N.: Am o mare libertate, mă simt chiar răsfățat. Nu doar că-mi aleg singur textele, dar există și destulă generozitate în privința cheltuielilor de producție. Nu fac teatru pentru bani, încă mai sunt la vârsta la care fac teatru pentru că-mi place, cu oameni pe care-i prețuiesc. Doar timpul este mereu prea puțin. Și mai e ceva. La Sibiu montează nume importante ale regiei românești și străine. Mă simt bine în preajma acestora. E măgulitor pentru mine să lucrez într-o asemenea companie selectă. În același timp, constituie o provocare.

M.Ț.: *Nu există riscul de a deveni un epigon?*

R.-A.N.: Nu cred. Îmi dau destul de bine seama de influența lor asupra mea; am propriile mele obsesii și preferințe estetice...

M.Ț.: *Cum îți alegi un text? Pornești de la o temă care te interesează la un moment dat?*

R.-A.N.: La *Nora* așa a fost. Dar la *Noaptea arabă* m-a preocupat, în mod precumpănitor, forma, un nou tip de estetică vizuală, care îmbină estetica videoclipului cu scriitura muzicală. În prezent, mă interesează mult raportul dintre epic și mijloacele cinematografice. Nu vreau să rămân cantonat într-o singură zonă.

M.Ț.: *Ești deja un regizor răsfățat de teatrul în care lucrezi, de critică, de spectatori... Nu devine periculoasă această atenție, nu ți se urcă la cap?*

R.-A.N.: Riscul e serios, dar lupt cât pot cu tentația de a mă culca pe lauri.

M.Ț.: *Ești superstițios sau ne poți împărtăși câte ceva despre proiectele tale?*

R.-A.N.: Sunt două foarte ambițioase. Unul este pentru anul 2007, când Sibiul va fi capitală culturală europeană: *Balul*, după Ettore Scola, text adaptat, însă, la realitatea românească. E un proiect de mare anvergură, cu multe dificultăți. Cel

Scenă din *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.

de-al doilea va fi un studiu pe tema puterii, regăsită în textele lui Shakespeare și va lua naștere, probabil, la Teatrul Maghiar din Cluj.

M.Ț.: *Ești foarte tânăr, totuși, ai avut și neîmpliniri?*

R.-A.N.: Sigur că am avut, chiar dacă nu foarte evidente. Este vorba de propriile mele limite, de propriile neputințe. Cred însă că aceste neîmpliniri sunt și un bun stimulent în a mă întreba mereu ce înseamnă teatrul pentru mine.

M.Ț.: *Au fost și momente în care un spectacol pornește într-un fel și ajunge să evolueze altfel decât l-ai văzut tu inițial?*

R.-A.N.: Cam cu toate se întâmplă așa și nici nu mi-ar plăcea să fie altfel. Aș fi dezamăgit să știu de la început cum va arăta un spectacol. Scena este pentru mine un loc al căutărilor, al tatonărilor, al explorărilor, al experimentului. Actorii nu sunt doar instrumente, sunt creatori. Sau așa ar trebui să fie. Trebuie să-i scoți din rutină, din lene, să le acorzi încredere, să fii receptiv la ideile celorlalți din echipă: coregrafi, scenografi etc. Frumusețea și, în același timp, tara acestei arte constă tocmai în faptul că poți crea împreună cu ceilalți, dar poți și muri cu ei de gât. Fragilitatea graniței între eșec și succes – aceasta mi se pare cel mai crud adevăr despre teatru și viață în genere.

Marinela ȚEPUȘ

Doina PAPP

ESEURI

Critica de direcție și democrațiile din Est

Să definim mai întâi termenii.

Consider critica de direcție sau cu program, acea critică ce poate determina un *curent de opinie* în favoarea unui *program estetic și cultural*, a unui stil, a unui mod de a se exprima la un moment dat al creatorilor dintr-un domeniu. E modul de a se manifesta al criticului și dincolo de simpla consemnare a fenomenului, prin prelungirea coerentă a acțiunilor sale în mediul cultural și social unde se manifestă. Intervenția criticului poate provoca în aceste condiții mutații în atitudinea generală față de un fenomen, mutații sesizate ca necesare.

În țările din Est, foste comuniste, termenul produce însă rumoare, dacă nu chiar o respingere *de plano*, dată fiind experiența recentă, frustrantă, a imixtiunilor nedorite în creație, prin impunerea nu o dată a unor „direcții" cu caracter propagandistic.

Tocmai de aceea considerăm necesară repunerea problemei din perspectivă actuală, apelând pentru aceasta și la unele argumente istorice.

Astfel, s-ar putea observa că Teatrul a beneficiat mai rar din partea criticilor de programe elaborate în scopul de a orienta, cristaliza și teoretiza anumite tendințe ale acestei arte la un moment dat. N-am avut de-a lungul timpului prea multe manifeste de genul faimoasei prefețe la *Cromwell* de care se leagă afirmarea pe scara istoriei a curentului romantic; iar o mișcare precum Cartelul, de pildă, de la începutul veacului XX, n-a fost urmată sau precedată de formulări ale criticilor-teoreticieni. Acțiunea celor patru: Copeau, Dullin, Baty, Jouvet, care a determinat în cele din urmă nașterea sau renașterea spiritului Teatrului Național Popular (TNP) în Franța, fiind tot o creație a practicienilor. Exemple de acest fel găsim și în Anglia, unde cea mai populară revoluție modernă în teatru a fost teoretizată tot de un om al scenei, cu multiple abilități – Gordon Craig; sau în țările nordice unde s-a născut Teatrul intim al lui Strindberg, cu programul său aferent. La fel, în Germania lui Otto Brahm sau în Rusia, unde Erwin Piscator și Meyerhold au creat teatrul modern, politic. Aceste exemple, la care am putea adăuga și contribuțiile unor esteticieni români precum Camil Petrescu sau Ion Sava, unul dramaturg, celălalt regizor, capi de școală în perimetrul epocii moderne, ne îndreptățesc să credem că demersul critic în teatru a fost situat mai degrabă în ariergardă decât în avangarda fenomenului și că schimbările au fost lansate de practicieni, din interiorul mișcării artistice mai largi, ale unei epoci sau alteia, sau de critica din alte sectoare ale creației.

Într-adevăr, dacă ne gândim bine, teatrul n-a cunoscut experiențe de genul celor din film, unde a existat o mișcare precum aceea a Noului Val francez din jurul revistei *Cahiers de cinema*, inițiată de critică (Truffaut și Godard au fost mai întâi critici de film și abia apoi regizori), ca să nu mai vorbim de artele plastice, a căror istorie abundă de manifeste teoretice ce au premers sau însoțit revoluțiile în pictură.

Teatrul a mers, aşadar, mai mereu în trena schimbărilor de concepţie petrecute într-o epocă sau alta, fiind „atins", în calitate de artă de sinteză, fatalmente, de mişcările declanşate în literatură, artele plastice sau cinema, dacă e să ne referim la epoca modernă. Artele spectacolului şi-au dedus, astfel, pentru sine noile reguli din context, din gândirea estetică generală a respectivului moment. Evaluarea modificărilor survenite a revenit mai apoi teatrologiei, ramură a esteticii generale, şi doar arareori criticilor de teatru dedicaţi fenomenului, care nu s-au impus printr-o abordare originală. Nu există prea multe exemple de notorietate despre o revistă, un grup de influenţă sau un for critic, în stare să determine schimbări majore în evoluţia teatrului.

Epoca modernă a consacrat criticul mai cu seamă drept cronicar, ca foiletonist, autor al cronicii de premieră. Teoria a revenit îndeobşte altor instaţe (universitarii), care, beneficiind de efectul de distanţare, produc analizele necesare, de manual, mai mult sau mai puţin aplicate, cu concluzii importante doar pentru istorie, având în vedere rapiditatea cu care se produc schimbările în arta vie a teatrului.

E nevoie şi de o altă implicare a criticului în structurarea acestui fenomen artistic în mişcare?

Cum şi în ce măsură se poate produce această implicare? Ce rol poate avea el în evoluţia teatrului, în impunerea unor anumite transformări, ca mişcări de avangardă, de pildă ? E rolul de consemnator suficient? Dar acela de teoretizator *post-festum*?

Câteva experienţe de dată recentă, fără putere de generalizare, ne îndeamnă să credem, tocmai pentru că sunt excepţii, că într-adevăr critica acţionează în teatru mai mult fără direcţie, în privinţa intenţiei de coagulare a tendinţelor din viaţa teatrală. Excepţiile cunoscute de noi pe care vrem să le evocăm ar fi, de pildă, publicaţia programatică iniţiată de către George Banu pe lângă Teatrul Chaillot pe vremea directoratului lui Antoine Vitez sau, şi mai recent, revista *Alternatives théâtrales* legată de Festivalul de la Avignon, care încearcă să sistematizeze şi teoretizeze o anumită experienţă contemporană.

S-ar mai putea cita şi experienţa de scurtă durată a revistei *Canava* a Teatrului Odeon din Bucureşti (anii '92–'93, autori: Miruna Runcan şi C. Buricea-Mlinarcic) care anunţa preocupări similare privind susţinerea unui program al teatrului iniţiat de directorii Vlad Mugur şi Alexandru Dabija.(Ne-am putea referi şi la *Gazeta Teatrului Naţional*, dacă tonul ei apologetic n-ar îndepărta-o uneori de la scop).

În viaţa cotidiană, criticul se găseşte mai rar implicat – dincolo de consemnarea gazetărească – în viaţa teatrului, în acţiuni ordonatoare sau provocatoare, de natură să aducă fenomenului mai multă conştiinţă de sine. Fie că nu doreşte acest lucru, fie că nu e dorit, încercările de a formula opinii programatice faţă de practica teatrală curentă, sunt ignorate de manageri, considerate superflue.

În fond, creaţia este act individual şi responsabilitatea actului artistic cade în exclusivitate în seama celui care-l înfăptuieşte, s-ar putea spune. E nevoie de o solidarizare a criticii cu creaţia? Se află cei doi de aceeaşi parte a baricadei sau sunt iremediabil opuşi? Unde sunt conflictele de interese şi unde idealurile comune?

În România postdecembristă, cum probabil şi în alte ţări foste comuniste există, pe de altă parte, o imensă suspiciune faţă de orice încercare de amestec din afară. O atitudine-reflex a experienţelor anterioare, care face ca orice încercare de a interveni cu o idee de program să fie privită ca o ştirbire a democraţiei şi libertăţii de expresie, tocmai câştigate. Sătui de dirijism şi artă comandată, de „binefacerile" implicării ideologilor-cenzori din domeniu, oamenii de teatru, tineri şi

mai puțin tineri, au îmbrățișat fără rezerve atitudinea de tip liberalist care apără independența creației și pe autorii ei, reclamând, cum se știe, chiar o reformă în acest sens a teatrelor actuale, majoritar subvenționate de stat. Faptul face o dată în plus dificilă coagularea vreunei mișcări, a unor platforme critice într-un peisaj teatral încă în căutare de sine.

Să privim însă puțin în urmă, la teatrul din timpul comunismului. Care era relația lui cu critica? Evident, una de solidaritate, permanenta ingerință a cenzurii ideologice obligând critica (ne referim la partea ei adevărată și bine intenționată) la o solidaritate activă, care n-a fost numai conjuncturală, care a adus nu numai victorii immediate (impunerea unor spectacole), dar și unele de durată, din punct de vedere al limbajului teatral (exprimarea esopică a stimulat creativitatea). Explicit sau nu, criticii s-au asociat în apărarea valorilor teatrului – nu numai datorită unui anumit caracter subversiv al unor spectacole – angajându-se cu argumete teoretice în impunerea unor curente și stiluri de teatru. În fond, timpul n-a stat pe loc nici pentru România, obligând la parcurgerea unor experiențe noi, moderne, în materie de limbaj teatral.

În România anilor '7o, de pildă, a existat un puternic curent de opinie critică în favoarea reteatralizării teatrului, întreținut mai cu seamă de publicația de specialitate *Teatrul*. Critica s-a manifestat atunci firesc în avangarda unui fenomen care-și recăpăta, astfel, identitatea după ani de proletcultism și de obedientă partinică. Puținele gazete care publicau cronică de teatru s-au dovedit insuficiente și conștientizarea unei nevoi de acțiune comună a determinat instituționalizarea unei rețele de festivaluri care au stimulat creativitatea și au recompensat-o, înregistrând și în planul teoriei îndemnul la sinteze teatrologice. Astfel a luat ființă, de pildă, „Colocviul tinerilor regizori", o instanță de referință a momentului, care a reușit să semnaleze și să impună un nou val al regiei creative.

Am avut în acea perioadă un nou val de regizori, și o nouă direcție a școlii de regie, care se înhăma la a duce mai departe revoluția unor maeștri ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, David Esrig, nume cunoscute în lumea largă, profesori ai regizorilor tineri de atunci, ca Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Dan Micu, de asemenea cunoscuți peste hotare. Îndrăznesc să spun că spectacolele-eveniment realizate de aceștia au fost posibile și datorită climatului de creație întreținut și dezvoltat de critica teatrală a acelor ani, care i-a susținut și care, chiar dacă n-a elaborat o platformă avangardistă, a lansat criterii, principii, repere valorice.

Sunt, așadar, momente în viața teatrului, ca și în viața oricărei arte, care impun necesitatea unei critici de direcție. Momente în care artiștii singuri nu pot răzbi, nu pot izbândi, momente în care noul, revoluția, plutesc în aer, sau, dimpotrivă, erodarea, reacțiunea, oboseala se cer învinse. Ochiul critic e obligat la acest tip de vizionarism, mai ales în cazul teatrului, artă atât de legată de social, de pulsațiile cotidiene ale lumii în care trăim.

Este această atitudine contrară specificului individual, personal al creației, libertății de manifestare a artistului? Este ea astăzi contrară manifestărilor democratice din artă?

Societatea pe cale de formare după noile reguli ale democrației îi pune adesea pe artiști în fața acestei dileme. Libertate totală, pe de o parte, necesitate de a se organiza și concentra în jurul unor idei și platforme creatoare, pe de alta. Individualism sau colectivism?, fiindcă orice asociere cât de liber consimțită înseamnă și acțiune în comun, deci colectivism. Este critica de direcție incompatibilă cu noile

condiții din societatea noastră, sau este dimpotrivă necesară pentru a impune mai repede și mai sigur adevăratele și noile valori din acest domeniu? Are, în perspectiva dată, critica însăși nevoie de o reformulare a acestei preocupări, teoretică și practică?

Arta teatrului trece în întreaga lume printr-o evidentă revoluție a limbajului. O impune era informațională în care trăim, în primul rând. Oare critica să nu-și asume nimic din aceste incertitudini? Să se mulțumească ea oare doar cu statutul de observator cârcotaș? Și dacă vrea să se implice, cum poate ea să facă acest lucru? Există, pe de o parte, cronicarul de cotidian, care face politica ziarului, cronicarul de la săptămânalul de cultură, care se exprimă independent, dar tot în cadrul unei politici a respectivei publicații. Cele două realități, viața de spectacol și înregistrarea teoretică a fenomenului, au o existență cel mai adesea paralelă. Întregul fenomen critic înregistrează o tendință centripetă, de dispersare, caracteristică momentului. Și viața teatrului e atomizată, divergentă în intenții și manifestări (termenul „diversitate" nu acoperă fenomenul).

Dar, are cineva nevoie de o nouă centrifugare forțată, după ani de dictatură în politică și in cultură? Dacă înțelegem astfel lucrurile, răspunsul e sigur nu! Dacă privim mai atent în jurul nostru, s-ar putea să răspundem: da! După un deceniu și mai bine de tatonări, de existență mai degrabă haotică și întâmplătoare, fenomenul teatral românesc începe să simtă nevoia unei ordonări, unei sintetizări a tendințelor sale, pe care criticul e primul chemat să le constate, *in nuce*, și să le crediteze pe termen lung. Se pun probleme noi în legătură cu dramaturgia, cu autoritatea regizorului,cu exprimarea non-verbală, cu reevaluarea elementelor de teatralitate din spectacolul contemporan, în care actorul își revendică poziția centrală. Toate acestea și multe altele sunt probleme care necesită preocupări critice coerente, cu program, menite să facă evaluări adecvate schimbărilor din societatea contemporană românească (sociale, culturale, de piață). Se simte necesitatea unei viziuni globale a ansamblului, pe care critica, prin definiție, o poate prefigura, o ierarhizare a priorităților, o reformulare a criteriilor și, în funcție de acestea, o reevaluare a fenomenului însuși.

Pe undeva, faptul începe să se producă, și un Festival Național precum cel de la București, care evidențiază tendințele la zi ale unei întregi mișcări, s-ar putea să-și asume această răspundere.

Tipul de acțiune programatică pentru care pledez implică, firește, dialogul; doar astfel putem accede la clarificările necesare unui fenomen care-și are poetica lui și regulile profesionale. A le discuta nu înseamnă neapărat a le încălca.

Am participat la Festivalul Francofoniei de la Limoges în anul grevei intermitenților și am fost plăcut surprinsă să constat cum acesta a acționat solidar cu problemele artiștilor francezi independenți. Și nu era vorba doar de apărarea unor drepturi sindicale (chiar dacă revendicările priveau asigurările sociale ale artiștilor independenți), ci și de apărarea unei independențe de gândire, sintetizată într-o platformă, în apărarea statutului de liber profesionist.

Chiar dacă, așa cum observam la început, teatrul n-a fost domeniul favorit al *criticii cu program*, sunt momente în istoria acestei arte, ca și a societății de care destinul ei e legat, în care e nevoie de o intervenție poate brutală, dar necesară în reglarea unor disfuncționalități sau dezacorduri între mijloace și scop. Cred că societatea contemporană, mai ales cea postcomunistă, se află într-un asemenea moment.

Ionuț SOCIU
Anul II, Facultatea de Teatru, specializarea Teatrologie,
Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
„I. L. Caragiale" – București

Dansând pe Ginsberg

Problema cuvântului (a rostului cuvântului în scenă) nu m-a preocupat prea mult până acum câțiva ani. Până pe la 12–13 ani, teatrul însemna pentru mine cuvânt, rostire, text, replică. Actorii nu mă fascinau prin talentul, mobilitatea sau histrionismul lor, ci prin simplul fapt (uluitor pentru mine atunci) că reușeau să țină minte atâtea replici și atâta poveste. Asta da, virtuozitate.

Mai târziu, prin liceu am văzut la Iași *Visul* lui Dan Puric. „Cum naiba a ținut Puric ăsta o sală arhiplină cu sufletul la gură timp de o oră și jumătate fără să scoată un cuvânt?" se întreba lumea ieșind din sală. Ceva-mi scăpa. Adică teatrul poate să arate și altfel ?! Asta a fost scurta revelație a unui adolescent miop. Am văzut în același an la Sighișoara ***Toujours l'Amour***. Bucurie imensă. Eram câteva sute de tineri care renunțaseră la concertul *Vama Veche* (vorbesc serios!) pentru a-l vedea pe Puric. Dan Puric devenise un mit în viață (caz unic în teatrul românesc contemporan). Ulterior, am văzut și celelalte spectacole ale lui. Mitul începea să se clatine.

Cu un an înainte de a veni la facultate mi-a căzut în mână o carte ciudată: *Teatrul sărac* de Jerzy Grotowski. Am citit-o curios și prudent în același timp. M-am uitat foarte atent la acele fotografii cu bărbați despuiați și contorsionați în cele mai insolite poziții, cu chipurile strânse într-o aspră și stranie expresivitate. Totul era concentrat, minimalizat și crud de adevărat. Nicăieri nu se pomenea nimic despre decoruri, costume, cortină sau gong (adică despre teatrul bogat). Mă reîntorceam la coperta I și reciteam sceptic titlul: *Teatrul sărac.* Deci teatru.

După ce am ajuns în București, lucrurile s-au amestecat și s-au precipitat într-un mod foarte confuz. Aveam de toate: teatru-dans, teatru-imagine, performance, happening, instalații, pantomimă, *Bunraku*, teatru underground, teatru de consum, *workshop*-uri, colocvii și Afrim. Teatru cât încape. Primeam totul fără să mai discern prea mult, fără să-mi mai pun întrebări. Cuvânt și imagine, cuvânt sau imagine totuna mi-era. Orice era binevenit.

În vara trecută, am fost la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și într-una din seri am văzut ***Recviem*** în regia lui Harold Levin, un spectacol foarte bun al Teatrului din Tel Aviv. În primul sfert de oră, am fost foarte docil și am urmărit atent supratitrarea, ca mai apoi să cobor definitiv privirea asupra scenei. Spectacolul ajungea la mine, în mine și mi se comunica intim, neechivoc. Cuvintele emanau senzualitate. Actorii umpleau scena printr-o rostire răscolitoare și eruptivă, incantatorie. Orice traducere era de prisos. Problema limbajului scenic devenea acum din ce în ce mai provocatoare.

Cu câteva luni în urmă, la începutul anului doi, s-a produs o altă schimbare în modul meu de a mă raporta la chestiunea cuvântului în teatru. Un moment destul de iritant și tulburător. Eram împreună cu doi colegi de facultate (Florin, anul I coregrafie, și Emil, anul II actorie) într-o cameră de cămin și ne uitam la ***Blue*** al lui Kieslowski. Beam lapte cu *muesli* și priveam încordați și gravi – așa cum trebuie să vezi un film de artă. După film au urmat discuțiile. Idioate, de altfel. Printre altele, am ajuns să

vorbim despre dansul contemporan, teatrul neconvențional și alte cele prețioase. Florin nu suportă teatrul –„E ceva fals acolo!", spune el. Ne contrazicem pașnic pe tema asta, și un-doi, ne apucăm să sondăm și originile operei de artă. „Întâi a fost dansul și pe urmă a apărut teatrul. Teatrul e o ramură a dansului." „Du-te, mă, de aici cu ramura ta. Dansul înseamnă tot teatru". „E teatru dans, nu dans teatru." „Nu, că în germană e invers: dans–teatru", conchide Florin iritat. Polemizăm ieftin, după ureche, cu argumente șubrede. Florin are o problemă vizavi de rostul cuvântului în teatru: „Cuvântul strică, distruge, anulează emoția". Într-o mică măsură îi dau dreptate și, pe de altă parte, impulsul zodiei mă face să-l contrazic și să fac o apologie a cuvântului. Îi reproșez lui Florin că nu prea a văzut teatru de bună calitate și că pentru el principalele repere sunt „Nottara", Național și Odeon. Florin izbucnește, aruncând-mi în față ***Poetica*** lui Aristotel: „Dă-i dracului pe greci! Nu mă interesează tragediile lor idioate. Ei sunt ăia care au exacerbat limbajul la maximum și au dat naștere acestei obsesii pentru *logos*. Platon, Aristotel, Eschil și toată gașca lor sunt morți, uitați, depășiți și cumplit de plictisitori!". Sar și eu ca ars – nu că mi-ar plăcea în mod deosebit, dar totuși sunt greci. Îi zic câte ceva despre bacante, despre *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban, despre spectacolele lui Brook și ale lui Patrice Chéreau. Toată tirada mea sună bombastic, e savantlâc, dar știu sigur că și el bate câmpii. Îi pun în față tot felul de argumente de ordin teoretic, nume și informații pedante, dar le simt cumva neacoperite, forme fără fond. Mă simt ca Academicianul din *Lacuna* lui Ionescu ori ca profesorul din *Lecția.* Glasul îmi scade. „Împăratul e gol!" mi se pare că auzeam strigându-se înspre mine. Amânasem destul.

Când mi s-a comunicat că trebuie să scriu această lucrare m-am simțit provocat, stârnit. Dar nu știam de unde să încep. Cu ce să încep ? Să scriu despre cuvânt în general ? Deja în cap îmi sunau titluri idioate ca „Logos și umbre", „Cuvânt și lumină" sau „Între rostire și gest" ș.a. Gândeam deja la nuanțe, când nu aveam ce nuanța. Trebuia să-mi găsesc un reper solid pentru a scrie mai departe. Și l-am găsit. Se numește Robert Wilson. Doar particularizând și concentrându-mi interesul într-o direcție clară puteam să urmăresc anumite mutații pe care limbajul le poate suporta în relația dialectică cu scena. Iar Robert Wilson mi s-a părut absolut revelator în acest sens. Să vedem de ce.

Pentru că Robert Wilson este cel mai important filosof al limbajului scenic pe care l-a avut teatrul în secolul XX. Pentru că Robert (sau Bob) Wilson a făcut o analiză a cuvântului în teatru la fel de importantă ca și cea realizată de Wittgenstein în filosofie, explorându-i infinitele posibilități de comunicare. Asta fiindcă Bob Wilson a scos cuvântul din scenă pentru a-l readuce mai târziu înapoi. Dacă filosofia și literatura secolului XX a impus o viziune sceptică asupra potenței cuvântului de a mai putea comunica – nu de puține ori o apocalipsă a limbajului a fost profețită în deceniile postbelice, dacă majoritatea scriitorilor și filosofilor au întors spatele speculațiilor metafizice, încercând să lupte în van împotriva cuvântului, folosind în mod paradoxal tot cuvântul, în teatru nimeni nu a dramatizat mai bine această criză a limbajului decât cu geniul feroce cu care a făcut-o regizorul american. Pentru că teatrul, spre deosebire de literatură și filosofie are această prioritate, găsindu-și mult mai multe și mai subtile căi de comunicare.

Cariera lui Wilson stă sub un paradox spectaculos. Dacă în prima perioadă a creației, el urmează un traseu deconstructivist aspirând la un teatru al tăcerii, spre sfârșitul carierei el ajunge să-și construiască spectacolele în jurul limbajului, fiind fascinat tocmai de forța magică a cuvântului și de efectul narcotic pe care acesta îl poate avea asupra publicului. Wilson îl descoperă prin Raymond – prima lui

muză – un copil surdomut pe care regizorul îl adoptă și care îi va revela prin desene direcția sa estetică teatrală. Raymond gândea în semne vizuale, nu în cuvinte și Wilson învață de la el cât de subtil și sofisticat este limbajul trupului. Teatrul acestuia devine astfel un caleidoscop de imagini, care printr-o retorică a mișcării trupului uman tinde să scoată la vedere acel „inner life", imposibil de captat și comunicat prin cuvânt. Arta lui dezvoltă într-o dialectică continuă relația între sens și nonsens. Wilson caută, ca și tânărul Wittgenstein, să vadă la capătul limbajului, la granița dintre conștient și inconștient, unde, dacă-l credem pe Eliot, numai muzica poate exprima inefabilul, și dacă-l credem pe Wilson, numai teatrul lui o poate face. Mă gândesc acum la *Visul unei nopți* de vară și la momentul când Fundulea se trezește din somn și încearcă să le povestească meșterilor grozăviile pe care i le-a prilejuit visul. Efortul lui e inutil și Fundulea realizează că nici un cuvânt nu poate povesti ce-a văzut și a trăit el. Dacă l-ar fi cunoscut pe Wilson...

Influențat de lucrările coregrafice ale lui Merce Cunnigham, Wilson tinde să aducă teoria lui Einstein în scenă. Spațiul devine proces. Timpul devine structură. Mișcarea corpului se află în disonanță cu muzica și nu înseamnă mai mult decât ce se vede. Dacă simboliștii visează poezia pură, Wilson visează teatrul pur. La repetițiile pentru *Sclipirea unui surdomut, Wilson* și echipa lui nu au avut nici o discuție, nici o conversație asupra vreunei scene. Mișcarea însemna comunicare: „Nu aveam nevoie de cuvinte. Nu le duceam dorul. Am petrecut ore întregi dansând. Mulți antropologi și lingviști consideră că vorbirea (limba) s-a născut din mișcarea corpului. Dansul albinelor este un cod-semnal care anunță originile limbajului". Wilson știa asta. Și totuși, relația regizorului cu limbajul se schimbă. E drept, la început regizorul observă limbajul în sine, nu obiectele la care el se referă. El transformă cuvântul în imagine, în semn vizual, concretizând intr-un fel ceea ce spune și Derrida: „Lucrul însuși este un semn, orice lucru, o piatră la fel de mult ca și un text."

Wilson crede în autonomia limbajului. Limbajul își are propria sa lume. Poate minți sau poate spune adevărul. Actorii pot fi individualizați prin numere, nu prin nume. Sau pot avea același nume. Într-unul dintre spectacolele lui apar patru femei, care, pe rând, afirmă că numele lor e Ofelia. Sunt patru femei care pretind același lucru. Vorbind. Pe cine ar trebui să credem? Cuvintele pot inversa, schimba sau anula identități. Ofelia poate fi Electra. Medeea poate fi Desdemona. Sunt personaje wilsoniene care vorbesc precipitat, greoi, poticnit, încet și total imperceptibil. Sunt oameni care se mișcă foarte lent (asta i s-a reproșat mereu lui Wilson) și care-și spun replicile cu o întârziere de 10–15 minute. În Energiile spectacolului Aureliu Manea spune că „citindu-l pe Ibsen am fost înspăimântat de felul în care cuvintele conduceau oamenii; oamenii nu mai puteau ieși din discurs, cuvântul devenea tabu, demon, teroare și atunci, sub influența lui, respirația personajelor se modifica până la oprire, până la moarte. În *Rosmersholm* am vrut să arăt cum uneori omul este ucis de cuvinte."

Frumusețea limbajului constă în opacitatea lui, nu în transparența lui. „De ce poveștile pe care le punem în scenă trebuie să fie mai clare decât acelea pe care le trăim?" se întreabă pe bună dreptate Wilson. Alain Robe-Grillet crede că „a spune astăzi o poveste este imposibil". Și, din nou, Wilson cedează și se îndreaptă spre o confruntare cu clasicii. El este preocupat acum de limbajul ca sunet, acum are loc o întrepătrundere a sunetului cu sensul, putem afirma în termeni derridieni. Ba chiar Derrida spune mai clar: „ideea de limbaj nonpoetic, plat (aceea pe care o îmbrățișase Wilson anterior) este complet eronată. Limbajul nu poate fi opus sau separat de modul cum funcționează lumea fenomenală."

Montând Shakespeare, Ibsen sau Büchner (uneori combinându-i), Wilson impune folosirea cuvintelor cu o severitate draconică. Începe să discute cu actorii în termeni psihologici. Mai mult decât atât, îi lasă să-şi exprime emoţiile făţiş. Şocată, una dintre actriţe, Jenny Rohn, îşi întreabă colegii: „a citit cumva Bob Stanislavski?". Referindu-se la Shakespeare, regizorul mărturiseşte că „Shakespeare a făcut deja teatrul. Ce trebuie eu să găsesc este o cale să pot pune teatrul lui pe scenă, ca să aibă destul spaţiu în jurul acestor cuvinte, pentru ca oamenii să le poată auzi şi să se gândească la ele."

Ce spune o capodoperă? Depinde cine o ascultă. Urechi diferite aud lucruri diferite. Niciodată relaţia dintre un text şi o punere în scenă nu este simplă. Montarea înseamnă mediere. Întotdeauna traduce, interpretează limbajul în mai multe coduri şi modalităţi senzoriale. Ca să folosesc distincţia lui Saussure, putem spune „limbajul face posibilă vorbirea, iar vorbirea oferă limbajului viaţă." Adică: orice text este un exemplu de limbaj, orice spectacol este un exemplu de vorbire, de discurs. Confuzia apare atunci când spectacolul este văzut ca o întrupare a textului, o smulgere a lui din pagină. Ca şi rostirea, spectacolul este contingent.

Sincer să fiu, n-aş fi putut să scriu vreun rând despre teatrul românesc actual, fără să mă opresc la teatrul lui Bob Wilson. Deoarece cazul lui este exemplar, nu pentru a fi copiat sau urmat, ci pentru simplul motiv că şi-a pus mereu la îndoială propria operă şi s-a întrebat mereu cât cunoaşte şi cât se mai poate cunoaşte. Pentru că relaţia lui cu limbajul seamănă cu lupta erotică permanentă pe care o avem toţi cu imaginea părinţilor noştri, iar a te desprinde de ea devine imposibil.

N-am văzut nici un spectacol de Robert Wilson. Dar am văzut, în schimb, ***Bash – o trilogie contemporană*** de Neil LaBute, un spectacol în regia lui Vlad Masacci la Teatrul ACT. O seară în care patru oameni (Mihai Călin, Mihaela Sârbu, Vlad Zamfirescu şi Ioana Flora) stau nemişcaţi pe scaune şi-şi spun poveştile. Vorbesc îngrozitor de firesc şi totul se desfăşoară ca într-un confesional. Cei o sută de oameni care ascultă se descompun şi nu devin decât ochi şi urechi. Eventual doar urechi, căci cuvintele te fac să vezi totul până în cele mai mici şi terifiante amănunte. Am ieşit de la ***Bash...*** mut, complet redus la tăcere. În acea seară eram deplin convins că ceea ce văzusem era teatrul pur, teatrul esenţei. Logosul (cuvântul, rostirea) mi se păreau a fi supreme, embrionul şi miezul teatrului. Am adormit visând cuvinte. Care, culmea, păreau imagini.

Am văzut mai apoi ***Othello, Idiotul*** şi ***Veneţia. Goldoni*** o superbă trilogie Zholdak. Nici un cuvânt, doar emoţii puternice. Eram la Sibiu, era aproape ora trei dimineaţa şi, în Sala de Cultură a Sindicatelor, Zholdak îmi bântuia subconştientul. Era linişte deplină, fotograme ireale se aprindeau şi se stingeau în scenă, iar eu închideam şi deschideam ochii o dată cu ele. Spre dimineaţă, mi-am spus că da, domnule, acesta-i teatrul de fapt, cuvântul perverteşte, strică. Am adormit în autobuz, în drum spre Bucureşti, visând imagini. Pe care ştiam că odată şi odată se vor topi în cuvintele mele.

A fost rândul ***Creatorului de teatru*** şi din nou am zis că, de fapt, textul are forţa şi energia lui unică, şi dacă n-ar fi fost textul, n-aş fi auzit glasul lui Iureş.

A urmat ***Norocul îi ajută pe cei îndrăzneţi*** al Gianinei Cărbunariu, unde timp de patruzeci şi cinci de minute Coca Bloos n-a scos nici un cuvânt, dar a reuşit prin tăcere să povestească un întreg destin.

În ***Ultima bandă a lui Krapp***, Iureş a devorat timp de douăzeci de minute o banană şi de data asta n-am simţit nici o clipă nevoia să-i aud glasul.

În ***mady-baby.edu*** al Gianinei Cărbunariu cuvintele sunau obsedant şi-mi zdruncinau liniştea, calmul, ignoranţa, mă împungeau, mă înghimpau şi-mi încordau maxilarele. Cuvântul nu mi se traducea aici într-un mesaj sau vreun fel de morală. Delirul verbal al celor trei tineri mă contamina de o angoasă şi o neliniște cumplită. Iarăşi teatru.

Am văzut ***Cum doriţi sau Noaptea de la Spartul Târgului*** în regia lui Purcărete şi, din nou, teatrul se redefinea, se recrea în faţa mea.

Limbajul capătă sens, acum, abia în clipele de tăcere, când nu mai spun şi nu mai scriu nimic. Documentându-se pentru ***Britannicus***, Aureliu Manea a descoperit în revista „Sipario" o fotografie înfăţişându-l pe poetul american Allen Ginsberg recitând poezii tinerilor de peste Ocean: „Am fost impresionat" – spune Manea – de felul în care apărea în poză Ginsberg, „dar ceea ce m-a fascinat a fost că printre spectatori, în acea sală imensă, se vedea în fotografie o tânără fată, care, ascultând versurile, începuse să danseze".

Când am citit acest fragment, am avut senzaţia că am descoperit cheia şi răspunsul la toate problemele legate de limbaj şi cuvânt în spaţiul teatral. Căutam să interpretez şi să decodific cazuistic această fotografie. Dar mă înşelasem. Nu era decât o sublimă întrepătrundere a unei senzualităţi poetice a cuvântului cu unduirea retorică a unui trup de femeie. Nu avem nevoie de o hermeneutică a artei, ci de o receptare erotică a ei. În cheie magrittiană, aş încheia astfel: aceasta nu este o fată dansând, şi acesta nu este un poem de Ginsberg. Aceasta este o fată dansând „pe Ginsberg".

Andreea IACOB
Anul III, Facultatea de Teatru şi Televiziune, specializarea Teatrologie,
Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Hyper Laurie Anderson. Opera virtuală

1. *Laurie Anderson – @-uri*

S-@ născut pe 5 iunie 1947 în Chicago.

@re titlul de Bachelor of Arts (BA) în Istoria Artei, *Magna cum Laude*, Phi Beta Kappa, Barnard College, New York, şi Master of Fine Arts (MFA) în sculptură, Columbia University.

@-uri mai puţin cunoscute:

@ studiat vioara din copilărie şi a cântat în orchestra Chicago Youth Symphony.

@ predat istoria artei la universităţi din New York la începutul anilor '70.

@ realizat, în coproducţie, design-ul unei viori cu arcuşul făcut din bandă de casetofon.

@ urcat piesa ***O, Superman*** pe locul 2 în topul Britanic, în 1981.

@ făcut parte din trupa de majorete a liceului ei.

@ petrecut două săptămâni în liniște la un refugiu Budhist în 1977.

@ lucrat în Kentucky drept culegător imigrant de bumbac în 1978.

@ lucrat ca *straight man* pentru Andy Kaufman în cluburi de comedie.

@ a predat tehnici de narativitate copiilor de clasa I, în 1991.

@ urmărit campania electorală prezidențială din 1992 pentru postul național de radio (NRP).

@ escaladat în Tibet Munții Himalaya, împreună cu 27 iaci, 8 șerpași și 10 cățărători, în 1993.

@-uri care au afirmat-o:

@ fost unul dintre artiștii scenei experimentale new-yorkeze a anilor '70, primele ei *performance*-uri având loc pe stradă sau în spații artistice informale. Într-unul dintre acestea, stătea pe un bloc de gheață, pe patine, cântând la vioară. Când gheața se topea, *performance*-ul se termina.

@ creat numeroase spectacole care combină diferite forme media: muzica, video, povestiri, proiectarea de imagini, sculptură etc.

@ filmat spectacolul ***Home of the Braves*** în 1985.

@ publicat cartea ***Stories from the Nerve Bible*** în 1994, una dintre cele 6 cărți ale ei.

@ realizat un turneu internațional cu spectacolul ***The Nerve Bible***, în 1995.

@ pus în scenă ***Songs and Stories From Moby Dick***, o interpretare a romanului lui Herman Melville, în 1999, iar în 2001 @ scos albumul ***Life On A String***, care este parțial varianta de studio a spectacolului. *Life...* este al 7-lea ei album, primul fiind *Big Science* din 1982.

@ mai:

@ compus o simfonie care a avut premiera la Carnegie Hall în 2000, în interpretarea Orchestrei Compozitorilor Americani.

@ colaborat cu un laborator de cercetare și dezvoltare care explorează inventarea de noi instrumente creative; ca urmare a acestei colaborări, s-a născut *the talking stick*, un instrument nou, *wireless,* care poate accesa și replica orice sunet. Funcționează pe baza principiului sintezei granulare, prin divizarea sunetului în bucăți extrem de mici pe care computerul le rearanjează, aceste bucăți fiind asemănătoare cadrelor filmice... (detalii pe www.laurieanderson.com).

@ redactat fragmentul despre New York pentru *Encyclopedia Britannica.*

@ fost moderatorul emisiunii *Art 21* la PBS.

@cum:

Lucre@ză la un nou album solo, după ce în perioada 2003–2004 a fost first artist-in-residence la NASA.

@re 57 de ani și a susținut concerte din două în două zile aproximativ până pe la jumătatea anului 2005, inclusiv în Europa.

Locuiește la New York.

2. Laurie Anderson – Teatru / Performance Art / „Multimedia, multimedia!"

Este teatru ceea ce face Laurie Anderson?

Nu, probabil că nu, cel puțin nu în accepțiunea clasicizată și restrictivă a termenului. Nu este însă nici departe de această artă. În fond, care sunt criteriile după care ceva este sau nu teatru? Sau cine, când și cum reactualizează aceste criterii?

Laurie Anderson urcă pe o scenă, cântă întotdeauna *live*, chiar dacă de cele mai multe ori își mixează vocea, dansează, spune povești, intră în pielea mai multor personaje, vocal sau fizic, dacă nu este singură pe scenă, partenerii de spectacol, chiar dacă sunt muzicieni, primesc și ei diferite roluri, în fine, își poartă publicul prin nenumărate stări, uneori trecându-l de la o extremă la alta în cel mai firesc mod, prin firele epice pe care le conturează, chiar dacă într-un mod aparte.

În orice caz, faptul că în *performance*-urile lui Laurie Anderson punctul de greutate cade pe *logos* este evident și programatic, după cum declară într-un interviu din 1999: „Mai mult ca orice, îmi iubesc cuvintele. Ele animează tot ceea ce am făcut. Ori de câte ori cineva mă întreabă «Cu ce începi, cu cuvintele, imaginile sau muzica?» revin la faptul că ceea ce cu adevărat mă mișcă la ceilalți oameni sunt cuvintele pe care le folosesc. [...] Dacă pot pune un tablou în cuvinte, îmi place mai mult."

Problema redefinirii teatrului este însă una fundamentală, dintr-o perspectivă estetică principială, care trebuie menționată în contextul acesta. Pe principiul diferențelor european-american, așa cum, de pildă, în jurnalism, complicatele delimitări între reportaj și anchetă sunt evitate de cultura americană prin simpla folosire a termenului de *story,* iar ceea ce noi, alambicat, numim tehnici de narativitate la ei se numește (coerent cu exemplul anterior) *story-writing* (și asta nu ține numai de diferențele de tipuri de limbă: analitic vs. sintetic), și delimitările din interiorul artelor spectaculare funcționează deja împotriva *trend*-ului firesc al receptării. Forțarea acestor delimitări, care ține de o împietrire în livresc sau cel puțin în interese pedagogiste, nu poate avea ca rezultat decât un inconfort al privitorului care nu poate fi satisfăcut din moment ce nu i se vorbește pe limba / limbajul cel mai accesibil – cel de tip media. Este ca și când am refuza să folosim bricheta și am apela la vechiul truc de încredere, cel cu lovirea a două pietre, de care generații și generații s-au bucurat și de care nimeni nu s-a plâns...

Problematica este, așadar, localizată mai exact pe sincretismul care caracterizează teatrul, sincretism care nu ar trebui să rămână încremenit și să refuze să absoarbă noi felii, indiferent dacă e vorba de scenografia asistată electronic, muzica mixată electronic sau orice altceva.

Drept care, deși cuvântul *theater* a supraviețuit în cultura americană din care provine Laurie Anderson, forma lui cea mai folosită este cea adjectivală, *theatrical,* fără să desemneze o dimensiune de cele mai multe ori peiorativă, ca în cazul traducerii românești de teatral. Adjectivarea este una sensuală și delimitează poziția teatrului sau mai degrabă a teatralității ca piramidal inferioară actului spectacular în sine: acesta din urmă poartă numele generic și mult mai generos de *performance (art)* care poate avea variațiuni, în sensul de a fi mai apropiat de muzică, de teatru, de operă sau... multimedia, adică pur și simplu toate acestea la un loc, și mult mai mult, ca în cazul artistului de față.

3. hyper Laurie Anderson – Opera virtuală

Pentru că, din punct de vedere al accesului la astfel de produse, România este încă „eminamente agrară", materialul de față se va limita la a se referi la doar trei lucrări scenice ale lui Laurie Anderson:

– ***Home of the Brave***, un film din 1985, de fapt un concert-*performance live* filmat și probabil mixat

– ***The Nerve Bible***, din 1995, care este punerea în scenă a cărții pe care a publicat-o cu un an înainte, *Stories from the Nerve Bible, performance* pe care autoarea îl consideră cel mai *low tech*: este singură pe scenă și citește câteva dintre poveștile din carte, mixându-și singură vocea și muzica de fundal.

– ***Songs and Stories from Moby Dick***, un *multimedia stage performance* realizat în 1999 după romanul lui Herman Melville și a cărui variantă audio de studio trebuia să fie albumul *Life On A String* apărut în 2001, ce conține însă doar trei piese din spectaol.

În condițiile în care Laurie Anderson povestește întâmplări și în concerte *live* mai recente, de după evenimentele din 2001 din New York, chiar dacă aceste prezențe scenice sunt mai puțin teatrale sau vizuale, îmi voi permite să folosesc

trimiteri şi la textele din astfel de înregistrări. Motivaţia ţine mai ales de urmărirea unui fir în opera ei, în contextul în care aceasta este extrem de ancorată în cotidian, la nivel imediat, senzorial dar şi imaginar.

Astfel, America anilor '80 (când Laurie Anderson devine cunoscută) este cea a exploziei pieţei de valori (cu sediul central tocmai în New York, pe Wall Street), în care marea majoritate a americanilor investea cu asemenea ardoare, încât cei care nu investeau erau consideraţi idioţi. Pierderea consistenţei banilor în acel deceniu al cifrelor este un subiect la care, de altminteri, Laurie Anderson chiar face referire într-un interviu (acordat în 1996 unor personaje de desen animat în emisiunea *Space Ghost),* spunând că cel care a creat *cyberspace*-ul este Richard Nixon: „El a fost cel care nu a mai calculat valoarea banilor în funcţie de valoarea aurului. După asta, banii au devenit abstracţi, nimic, doar numere.[...] Cred că invenţia *cyberspace*-ului e povestea acelor bănci în care oamenii îşi investeau banii, crezând că se va întâmpla ceva cu ei."

America anilor '90 este cea a exploziei telefoniei şi, mai ales, perioada aşa-numitului *dot.com boom*, adică invazia Internetului şi a firmelor care îşi desfăşoară afacerile pe Internet, respectiv o nouă sursă de inconsistenţă a banilor: „Iată, toate lucrurile pe care le-am cumpărat / Nu-mi vine să cred cât au costat / Doar mult plastic şi numere pe cartea mea de credit", spune artista în piesa *Dark Angel* din ***Life On A String***.

America primilor ani 2000 trăieşte reculul financiar, cu deprecieri incredibile (o vilă care în '95 valora 45.000.000$ în 2000 scăzuse aproape la jumătate), iar apoi primeşte lovitura de la 11 septembrie, desprinsă parcă din filmele de acţiune sau jocurile video.

Sunt mai bine de două decenii de virtualitate care caracterizează major opera lui Laurie Anderson, după cum vom vedea şi în exemple. Avem de-a face cu o hyperoperă mereu fixată, în prezent, dar care îşi are propriul înveliş-indicii de citire sau de citiri şi care mai ales este compusă în bucăţele ce se pot recompune în orice ordine, ajungând să creeze acelaşi sens al dimensiunii. Tocmai la asta se referă mesajul cu care începe prima operă luată aici în discuţie, ***Home of the Brave***. Laurie Anderson, îmbrăcată în alb şi purtând o mască albă de tipul cagulei, cu vocea mixată în direct şi, respectiv, robotizat-depersonalizată propune o discuţie despre cifrele *1* şi *0*, care sunt proiectate, pe rând, pe ecranul din spatele ei. Dacă, pe de o parte, nimeni nu vrea să fie „un zero", să fie un nimic, toată lumea vrea să fie „numărul unu", primul, învingătorul. Problema cu aceste două cifre este însă faptul că ele sunt foarte apropiate şi lasă astfel foarte puţin loc pentru toţi ceilalţi, restul. Astfel, în primul rând trebuie să renunţăm la judecăţile de valoare pe care le-am atribuit acestor cifre, propune ea, şi să înţelegem că 0 nu este nici mai bun nici mai prost decât 1. Pentru că ceea ce reprezintă cele două cifre sunt cărămizile epocii moderne computerizate: „Tot ce poate fi exprimat în cuvinte sau numere poate fi replicat folosind acest simplu sistem al computerului." Aceasta este inteligenţa digitală, limbajul digital şi epoca digitală care exploda în anii '80. Şiruri lungi de 0001110101001... proiectate pe ecran reprezintă, în acest tip de limbaj, primul cuvânt dintr-un document istoric, şiruri nici mai bune nici mai proaste decât 0011001001100..., care reprezintă primul fragment din piesa ***Sharkey's Day***! Pe de altă parte, ceea ce este (hyper-)fascinant la Laurie Anderson, e faptul că toate cele de mai sus pot fi ignorate, pentru că fiecare mesaj, fiecare cuvânt poate fi conotat sau re-conotat, astfel încât receptorul va stabili cu siguranţă un sens, fără nici un fel de contextualizare. Faptul că 0 şi 1 sunt prea

apropiate poate însemna pur și simplu că diferența între a fi primul și a fi un zero este extrem de mică.

Posibilitatea aceasta infinită de regrupare, în fond, nu face, însă, decât să confirme ipoteza, pentru că se datorează aceleiași hyper-construcții.

4. Laurie Anderson – Fragmentarism: Pieces And Parts

Una dintre primele observații care se pot face despre texte lui Laurie Anderson ține de fragmentarism: toate aceste texte, și fiecare în parte, sunt alcătuite din bucăți mici, cu sens independent; când sunt compilate, aceste bucăți se redimensionează, compunând un sens comun. Întreaga ei operă funcționează, în fond, pe principiile *Talking Stick*-ului pe care l-a realizat împreună cu cercetătorii de la Interval Research Corporation, respectiv pe principiile recombinării fragmentelor.

Această construcție nu este însă una haotică, lipsită de orice sens, ci, dimpotrivă, este un sistem perfect valabil în coerență, mai mult, indiferent de punctul din care ar începe receptarea. Motivul pentru care acest tip de acces este posibil ține tocmai de coerența totală cu care Laurie Anderson vorbește, cântă, dansează etc. despre o lume anume, a ei, conturată din diferite detalii, mai ales din mesaje-cheie.

Interferențele dintre lumea lui Laurie Anderson și cea a lui Herman Melville sunt un exemplu programatic în acest sens. Din punct de vedere dramaturgic, L.A. a creat un spectacol despre părțile ei preferate din *Moby Dick,* pe care le-a transformat în sunete și imagini care nu își propuneau să dea iluzia „acelor locuri", ci să sugereze „savoarea, stranietatea și frumusețea lumii lui Melville, ca în final: să creez o lume a mea în care ideile și obsesiile să treacă într-o nouă formă sensuală".

Una dintre piesele din spectacol se numește chiar ***Pieces and Parts***. Iar Laurie Anderson însăși spune: „***Songs and Stories From «Moby Dick»*** constitue, în cele din urmă, un fel de palimpsest, o bucată de hârtie care este mereu ștearsă, reinterpretată și remodelată prin intermediul a diverse lentile și filtre."

Mai mult, drumul de la spectacolul ***Songs and Stories...*** și până la albumul ***Life On A String*** fortează posibilitățile acestei recombinări, din moment ce albumul se compune din doar trei piese din spectacol și altele, cu totul noi. Cu toate acestea, coerența internă din ***Life...*** ține de la primul vers, *„How to find you maybe by your singing"* („Cum să te găsesc, poate după cântecul tău"), dintr-una din piesele din *Moby Dick,* până la ultimele versuri:

„Some people know exactly where they're going	„Unii oameni știu exact spre ce se îndreaptă
The pilgrims to Mecca	Pelerinii la Mecca
The climbers to the mountaintop	Alpiniștii spre vârful munților
But me I'm lookink	Dar eu caut
For just a single moment	Doar un singur moment
So I can slip through time."	Ca să pot aluneca prin timp."

Întregul album devine o aventură a căutării, ca aceea din romanul lui Melville: nu neapărat înțesată de acțiune, ci mai degrabă formată din diferite povești, ca viața privită din mai multe unghiuri.

Totul este re-interpretare, drept care totul este recognoscibil, din orice punct ar începe receptarea.

The Nerve Bible este, la rândul ei, o compilație, pe două paradigme. „Mai întâi, cartea este o colecție de voci și povești ca și de portrete ale oamenilor pe care i-am întâlnit", spune Laurie Anderson. Apoi, lucru care explică și titlul, cartea

devine un autoportret, realizat din perspectiva experienţelor personale, firește, re-fragmentate: „Ceea ce vreau să spun prin ***Nerve Bible*** se referă la corpuri şi bucăţi de corpuri care apar de-a lungul cărţii, compunând un fel de autoportret, chiar dacă nu unul foarte naturalist."

5. Laurie Anderson – Cotidianitatea şi experienţa personală

În privinţa drumului / compilaţie de la ***Song and Stories***... la ***Life On A String,*** Laurie Anderson a declarat în legătură cu realizarea albumului că, deşi era în continuare îndrăgostită de cartea lui Melville, nu mai putea rezista nici măcar o secundă în secolul XIX şi că simţea nevoia ca în acest disc să fie vorba mai mult despre propria ei experienţă, despre propria ei viaţă.

Asumarea programatică a faptului că poezia *performance*-urilor ei este bazată pe diferite tipuri de experienţe personale devine evidentă în ***The Nerve Bible***: „Această carte este o colecţie de voci şi poveşti ca şi de portrete ale oamenilor pe care i-am întâlnit." Destinaţia aceasta este datorată interesului pe care artista îl are în mod evident pentru cotidianul imediat, cu care intră în legătură directă sau indirectă, atitudine care devine ea însăşi estetică: „Întotdeauna am fost interesată să încerc să definesc lucrurile esenţiale care vorbesc despre americanul secolului XX; astfel, ca artist, întotdeauna am crezut că rolul meu fundamental este să fiu un spion, să-mi folosesc ochii şi urechile şi să găsesc răspunsuri."

Totul are legătură cu prezentul şi totul are legătură cu totul şi cu toţi, pentru că lumea de care aparţinem este un imens *web* de relaţii şi conexiuni.

Experienţa personală funcţionează ca problematizare a unui anumit lucru, ca *pattern*, deschizând unghiul de raportare la public; acest *zoom in* nu are nicidecum efectul de disociere, ci, dimpotrivă, funcţionează ca voce din interior, relevantă şi revelatorie prin felul în care pune problema.

De aceea, în multe dintre piese apare dialogul indirect: *You say: Where have you been/ I say – Nowhere/ You say: There, you're doin' it again/ You know I can't keep, I can't keep,/ I can't keep doin' this* (în ***Broken din Life On A String***). Un alt exemplu şi mai insidios combină discuţia despre inserarea abundentă a experienţelor personale în estetica *performance*-ului şi relaţia dintre cele două realităţi, cea palpabilă şi cea artistică, mereu despărţite, indiferent de transferurile dintre ele. Este un fragment din piesa *Language Is A Virus* din ***Home of the Brave***: „Vorbeam cu un prieten şi îi spuneam: «Am avut nevoie de tine şi te-am căutat, dar nu te-am putut găsi», şi el a spus: «Hei, vorbeşti cu mine sau doar exersezi pentru unul dintre *performance*-urile alea ale tale?»".

În acelaşi ***Home of the Brave***, finalul radiant al spectacolului prezintă pe imensul ecran de pe scenă (raportul ecran–performeri este comparabil cu înălţimea unui om aflat pe avanscena din faţa unui ecran de cinema mediu) notiţe, literă cu literă, ca şi când cineva tocmai le-ar scrie. Textele sunt de la cele mai banale, de tipul:

Monday

– *call Bil* (sună-l pe Bill)

– *call Paula* (sun-o pe Paula)

până la probleme serioase, care o deconspiră pe L.A. ca fiind posesoarea notiţelor:

– *think of posssible film titles* (gândeşte-te la titluri posibile de film)

– *Head of a Pin*

– *Talking About Music Is Like Dancing About Architecture*

– *Home of the Brave*

– *Homes of the Brave*

și până la probleme extrem de serioase și de personale general-valabile:

Tuesday

– *I dreamed that I had learned how to smoke in my sleep* (Am visat că am învățat cum să fumez în somn).

sau

Wednesday

– *Should the un-born have civil rights?* (Ar trebui să aibă drepturi civile copiii nenăscuți?)

– *Yes: Because they can thank you for it later.* (Da: Pentru că îți pot mulțumi mai târziu)

Limba folosită este, deci, una a vocabularului comun, limba vorbită pe scenă este aceeași cu cea vorbită acasă. Nimic nu este forțat sau artificializat în acest sens, decât, firește, la nivelul gramaticii sensuale a limbii.

Iar relația imediată cu cotidianul este legătura cu ceea ce este nou, cu ceea ce este interesant, și, implicit, cu suprarealismul.

6. Search for Laurie Anderson – Cuvinte-cheie & autoclișee

Laurie Anderson se hârjonește mereu cu locul comun, nu-l ocolește nici o clipă, dimpotrivă, îl adoptă și, redimensionându-l, vorbește despre ceva, prin acel ceva, pentru a ironiza sau a atrage atenția asupra acelui ceva .

Și această atitudine este una asumată: Există destule forme în lume. „Toată lumea voia să facă mai multe forme, dar eu m-am gândit că există destule; m-am gândit să luăm forme existente și să le facem să însemne altceva" – spune L.A. într-un interviu din 1999.

L.A. nu numai că nu se află în căutarea originalității totale, ci își funcționalizează „lumea" pe care o schițează, o compune și o recompune cu diferite cuvinte sau mesaje-cheie, uneori atât de des invocate încât acestea ajung să devină clișee, sau mai degrabă autoclișee.

Interferența totală a gândurilor și ideilor are vizibilitate maximă din acest unghi a *pattern*-urilor.

Listă posibilă:

- *Pieces and parts*
- *(Speak my) language*
- Visele
- Șarpele (biblic) și alte diverse animale
- America și politicile americane
- Raportul el/ea
- Etc.

Într-un fel sau altul, toate aceste chei au legătură cu comunicarea, comunicând, deci, între ele pentru a comunica despre comunicare sau despre lipsa de comunicare.

Aceste *pattern*-uri funcționează însă nu numai la nivelul limbii, ci sunt susținute de mixaje, imagini, costume (de cele mai multe ori albe), măști (și ele albe, asemănătoare cagulelor) sau mișcări coregrafice-cheie.

7. Laurie Anderson – Limbajul limbii

Locurile comune pe care Laurie Anderson le folosește în operele ei devin de fapt mijloacele cele mai viabile de comunicare. De la vocabularul simplu, uneori chiar simplist, și până la forma finală a *performance*-urilor ei este însă o distanță imensă, creată din limbaje.

Totul, de la instrumente la voci, este mixat în aceste *performance*-uri, cu foarte puține excepții.

„Multimedia, multimedia!" exclamă Laurie Anderson într-un interviu, când i se propune să-și adjectiveze lucrările scenice. Laurie Anderson vorbește pe limba celor mai moderne multimedia despre angoasele pe care le aduce tocmai această mecanicizare (de data asta) *hi-tech*. Absurdul și suprarealismul fac parte în această lume din aceeași familie cu robotizarea, cu omul devenit mașină sau transformat în mașină de către mașina pe care el însuși a inventat-o. În ***Home of the Brave*** asistăm la o scenă tipică de concurs de televiziune, în care L.A. este gazda emisiunii, iar cele două cântărețe care fac *backing vocals,* concurentele. Pe ecran apar semne mari de întrebare, unele răsturnate, roz și sclipitoare. Întrebările, adresate de L.A., în limba spaniolă, frizează absurdul, dar un absurd care în contextul lumii televizate a devenit loc comun și deci element neglijabil: „Ce este mai *macho*: ananas sau cuțit?" și „Ce este mai *macho*: bec sau autobuz pentru școlari?" Distanțarea și răceala sunt în general problematizări-cheie la care se fac trimiteri dese. Unul dintre momentele în care în timpul aceluiași spectacol *Home of the Brave* trebuiau făcute mutări de decor și de instrumente pentru pregătirea următorului moment, este rezolvat simplu, pe semi-heblu: aflată în partea stângă a scenei, L.A. „îi telefonează" colegei de scenă de la clape (aflată în partea dreaptă a scenei) se prezintă ca fiind Laurie, și o întreabă ceva ce o frământă de mai multă vreme, și anume dacă respectiva colegă s-a jucat vreodată de-a calul și călărețul, jocul acela în care partea ta inferioară este calul, iar partea superioară, călărețul și practic ești unul singur, dar de fapt două personalități distincte etc., etc. Colega își cere scuze și încheie într-un final convorbirea, explicându-i lui Laurie că e în timpul unui concert și trebuie să se pregătească pentru următoarea piesă. Laurie înțelege și încheie discuția spunând „Vorbim curând". Apoi, spectacolul continuă.

În general, este evident că raportul dintre gravitatea subiectului luat în discuție și gravitatea tonului este invers proporțional. Mesajul este digerabil, indiferent de profunzimea lui și de duritatea lui, pentru că lumea de tip web pe care L.A. o construiește este mai întâi una foarte familiară și apoi este o lume extrem de departe de a fi una punitivă, ci mai degrabă o lume frumoasă, complet altar, în care intri fără să-ți faci griji la vamă, dar în care realizezi apoi, încetul cu încetul, că ai primit cele mai neagresive palme și cele mai prietenești bătăi pe umăr.

Sistemul digital în sine, care funcționează din start pe bază de *pattern*-uri, reductibile în cele din urmă la două, *0* și *1*, este un *pattern* în sine care reprezintă omul contemporan și obsesiile sale, pe care L.A. le găsește foarte asemănătoare cu cele ale personajelor din ***Moby Dick,*** începând de la ideea de căpitan nebun pe care îl urmezi halucinat (vezi președinții de state). Astfel, problema autorității este una dintre verigile fundamentale care leagă cele două lumi, spune L.A. Ce se întâmplă când nu mai crezi în nici un fel de Dumnezeu și trebuie să îți creezi propriile reguli? Ei bine, parabolă sau nu, concluzia lui Melville e perfect generalizabilă și adaptabilă la prezentul în care îl traduce L.A.: lucrul acela misterios pe care îl cauți toată viața te va mânca în cele din urmă de viu *(the mysterious thing you look for your whole life will eventually eat you alive)*. Iar această nebunie a alergării ne dă posibilitatea să evităm întrebări fundamentale cum ar fi cele legate de scopul venirii noastre pe lume sau scopul existenței noastre pe lume.

Explicația este simplă: „Când ceasul deșteptător te trezește, nu te ridici și spui: de ce sunt eu pe lumea asta? Te trezești pentru că trebuie să ajungi la lucru la timp. Este mai ușor să ne gândim la lucruri mărunte."

SPECTACOLE

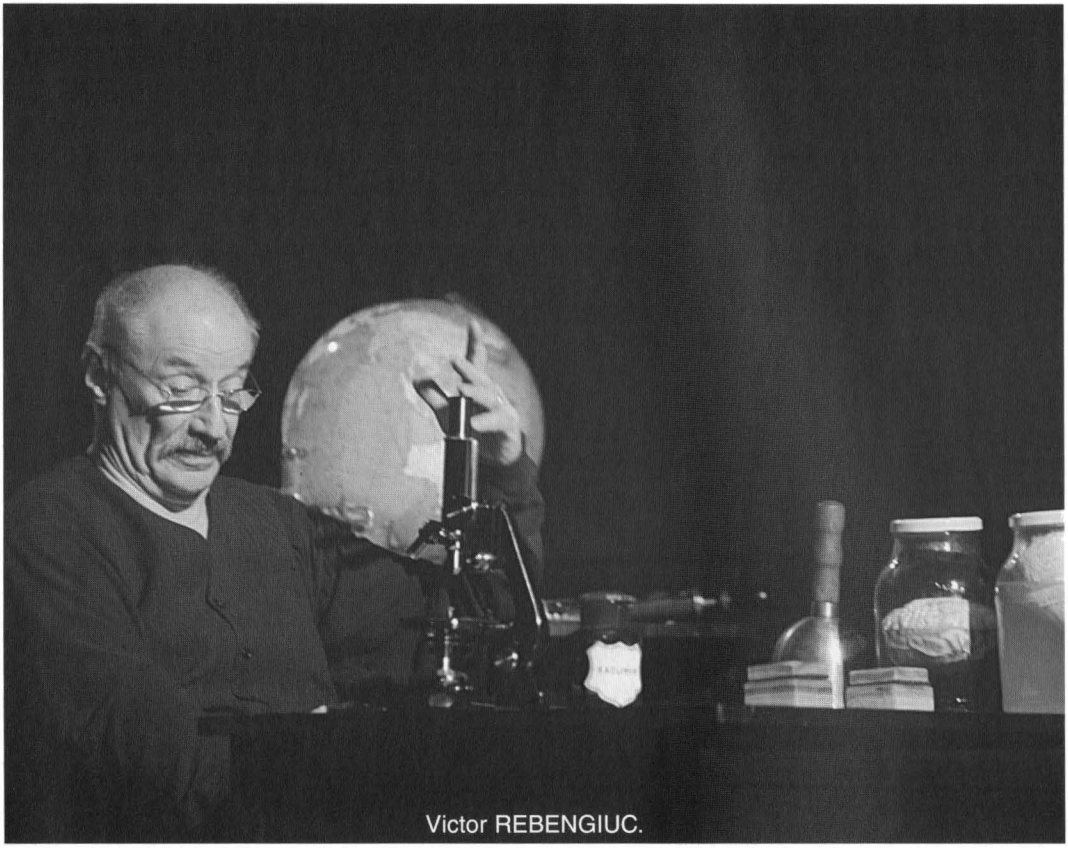
București

Mircea GHIȚULESCU

Transplantul de hipofiză și proletariatul

Poate juca un actor rolul unui câine atât de bine încât spectatorul să nu bage de seamă diferența? Foarte puțin probabil, dar există două variante: să joace într-un costum de câine ca în *show*-urile pentru copii de la televiziune sau să joace Marius Manole în ***Inimă de câine*** de Mihail Bulgakov. Actorul știe foarte bine să se plaseze pe firul subțire care desparte cele două compoziții, fiind un câine cu suflet uman și un om cu inimă de câine. Cam ce și-ar fi dorit Mihail Bulgakov însuși, acest autor rus (nu spunem „sovietic" să nu-i rănim memoria), celebru nu atât prin operă cât prin opoziția sa antisovietică și, evident, antistalinistă, exprimată în toate lucrările în proză sau în dialog, împinsă la limita responsabilității. S-ar putea crede că scriitorul avea o fire din cale-afară de curajoasă însă cercetătorii au descoperit că murea de frica lui Stalin, dar nu se putea opri sa-l denunțe în cele mai voalate parabole, poate pentru că ura pe care i-o inspira „dictatura proletariatului" depășea instinctul de conservare. Așadar, în sistemul științifico-fantastic în care lucrează Bulgakov, câinele maidanez Șarik, va deveni creatura umană Șarikov în urma unui transplant de testicule și hipofiză realizat de profesorul Preobrajenski, un aristocrat care nu urăște nimic mai mult decât „proletariatul" care a distrus valorile morale și materiale ale Rusiei. Dar acest proletariat este un hibrid la fel de monstrous ca și creatura obținută de savant prin încrucișarea dintre om și câine. Nu cumva Bulgakov vede în Preobrajenski pe unul dintre acei „părinți ai marxism-leninismului" sau poate pe toți patru la un loc (Marx, Engels, Lenin, Stalin, cum se știa pe vremuri), care au transferat experimentul din salonul de operații pe toată întinderea Rusiei? Savantul regretă amarnic hibridarea omului-câine acceptând că a pierdut cinci ani din viață pentru a transforma „un câine drăgălaș într-o lepădătură", dar la scară socială cine prezintă scuzele și cine le acceptă. Iată contextul parabolei S.F. în care trimite nuvela lui Bulgakov. Yuriy Kordonskiy, regizor rus stabilit în America, a învățat regia de teatru de la celebrul Lev Dodin a cărui direcție este simțul măsurii. Kordonskiy nu se aventurează în construcții metaforice arbitrare, nici în dramatizarea de o maximă claritate, nici în mizanscena spectacolului de la Teatrului Național din București. Nu născocește idei, ci le potențează pe cele deja emise, chiar cu riscul de a deveni ilustrativ în câteva secvențe unde scenele vorbite sunt dublate de scene mute. Dar nu trădează textul și nu păcălește publicul. Spectacolul, relativ lung (aproape trei ore), nu este nici o clipă plictisitor, pentru că regizorul nu neglijează calitatea principală a textului, aceea de a avea un subiect mereu interesant și un stil așezat cu suplețe pe frontiera dintre comedia la vedere și drama implicită. Acest tip de comedie aparentă convine de minune

Mircea RUSU și Marius MANOLE.



Victor REBENGIUC.

lui Victor Rebengiuc (chirurgul Filip Filipovici Preobrajenski) care cedează uneori distincția aristocratului nostalgic care „nu iubește proletariatul" în favoarea demoniei de saltimbanc a savantului răsfățat. Rebengiuc fredonează aria lui Radames *(„Celeste Aida")* de Verdi, dansează, se copilărește și are cel puțin o secvență de excepție în „monologul tranziției" Îl acompaniază cu un farmec personal în care pune inteligență, șiretenie și complicitate Mircea Rusu în rolul asistentului Ivan Arnoldovici Bormenthal. Se adaugă umorul consistent al grupului de proletari condus de Șerban Ionescu (Schwonder, președintele Comitetului de locatari), grația Taniei Popa în asistenta Zina, erotismul comic al Florinei Cercel, grosolănia parfumată a Tovarășului cu greutate interpretat de Alexandru Bindea, dar și creațiile din roluri secundare realizate de Cecilia Bârbora și Radu Gheorghe, așa încât spectacolului nu-i lipsește nimic, fiind deopotrivă comic și subversiv

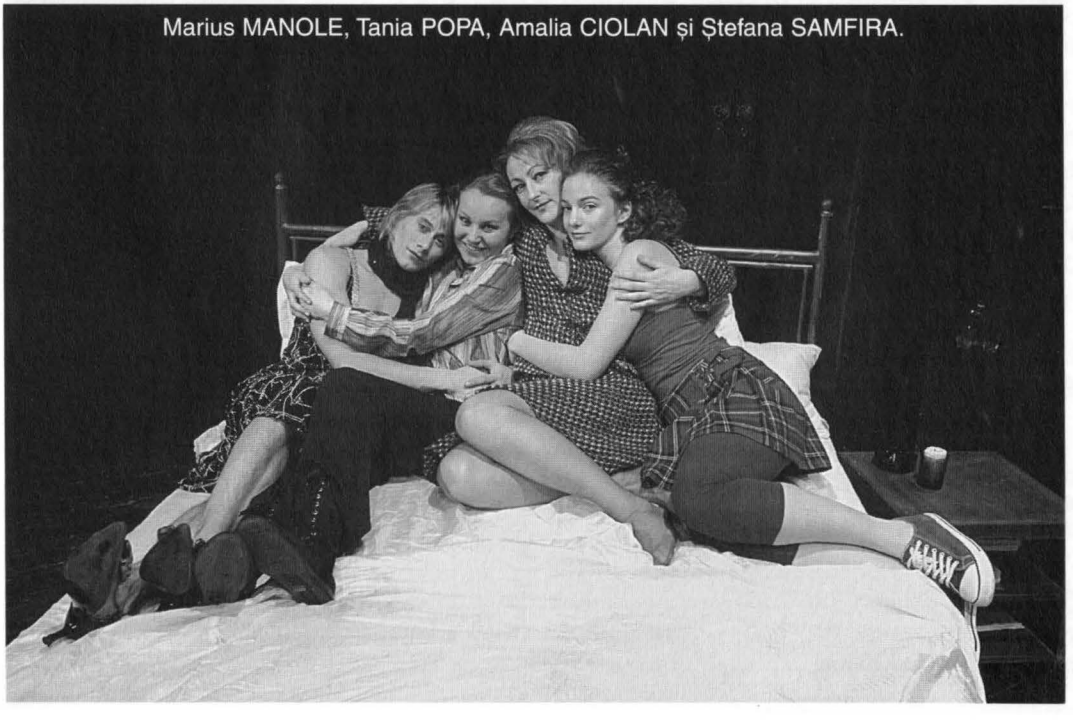
Teatrul Național I.L. Caragiale, București – Inimă de câine **de Mihail Bulgakov. Dramatizare și regia: Yuriy Kordonskiy. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu: Victor Rebengiuc *(Preobrajenski)*, Mircea Rusu (*Bormenthal*), Marius Manole (*Șarik*), Tania Popa (*Zina*), Cecilia Bârbora (*Daria Petrovna*), Radu Gheorghe (*Fiodor*), Alexandru Bindea (*Tovarășul cu greutate*), Florina Cercel (*Doamna nervoasă*), Monica Florescu (*Tânăra domnișoară*), Șerban Ionescu *(Schwonder)*, Afrodita Andone (*Viazemskaia*), Dragoș Ionescu *(Petruhin)*, Răzvan Popa (*Jarovkin*). Data premierei: 9 octombrie 2005.**

Adrian MIHALACHE

La New York, la New York!

La începutul piesei ***A patra soră*** de Janusz Glowacki, pusă în scenă de Alexandru Colpacci la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, le găsim pe cele „trei surori" ale lui Cehov, ajunse, în sfârșit, la Moscova. Ca întotdeauna, împlinirea dorințelor vine ori prea devreme, ori prea târziu; în orice caz, la momentul nepotrivit. Moscova postcomunistă nu mai este ce-a fost odată. Merituoșii de odinioară sunt marginalizați, elitele culturale sunt umilite, iar mafioții își fac de cap, așa că surorile sunt iarăși măcinate de nostalgia unui „altundeva". Acum ar vrea să ajungă la New York, mai exact, în Brooklyn, unde și-au descoperit un unchi rezident. Tatăl, fost general în Afghanistan, tocmai și-a înmormântat soția și-și alină frustrările cu vodcă, împreună cu o vecină vârstnică și înțelegătoare. Vodca este prezentă, de altfel, pe scenă, ca un personaj, autorul polonez văzând Rusia prin lentila locurilor comune. Surorile sunt, toate, detracate. Cea mare trăiește cu un politician naționalist, gen Ziuganov, cea mijlocie, deși titrată, mănâncă din hrana tigrilor de circ, iar cea mică mai păstrează încă iluzia împlinirii, alături de vecinul arătos, implicat în afaceri dubioase. Lor li se alătură „a patra soră", tânărul Kolia, adolescent ambiguu care face să basculeze toată situația.

Prima parte, cea expozitivă, este excelent scrisă. Autorul știe să facă să dialogheze mai multe personaje, fără a lăsa pe nici unul ca simplu decor. Creează



Marius MANOLE, Tania POPA, Amalia CIOLAN și Ștefana SAMFIRA.

Mircea ALBULESCU şi Simona BONDOC.

multiple relații tensionate și reușește să le facă interesante. Din nefericire, dezvoltă conflictul în mod previzibil și nici nu reușește să-l finalizeze. Cum soluția „finalului deschis", nu și-ar avea rostul, ni se tot propun variante, mai toate inadecvate. Tânărul Kolia va participa, în travesti, la realizarea unui documentar despre prostituția la Moscova, va ajunge la festivitatea decernării „Oscar"-ului, dar se va întoarce cu coada între picioare. Surorile ratează – previzibil – fiecare în felul ei. Toate clișeele privind lumea interlopă, prostituția internațională și cinismul Occidentului ne sunt oferite pe tavă, cu candoare. Eroii sunt mereu dezorientați, ceea ce ajunge să-i facă plictisitori. Până la urmă, în lipsă de altă soluție, vin mafioții și-i omoară pe toți.

Alexandru Colpacci are un fin simț teatral, dar nu și discernământ în alegerea pieselor. A mai făcut un prim act excelent, la Brașov, cu piesa *Terasa* de Jean-Claude Carrière, lasând-o, în partea a doua, să plutească în derivă și să sfârșească în *kitsch*. Același lucru se întâmplă și aici, când se lasă condus de un autor care nici el nu știe unde vrea să ajungă. În schimb, Alexandru Colpacci conduce cu atenție actorii și-i stimulează să arate tot ce știu mai bine. Mircea Albulescu, în rolul generalului și Simona Bondoc, în cel al vecinei, mamă de mafiot, impresionează printr-o artă ajunsă la superlativ. Ei țin cu tot dinadinsul să arate că sunt deasupra tuturora, fapt care nu poate fi negat, dar care are drept efect spargerea unității spectacolului. Marius Manole este un actor la modă, iar regizorii se întrec în a-i specula expresivitatea corporală. În rolul „celei de-a patra surori", el se complace într-o identificare totală cu personajul, fără să păstreze distanța generatoare de ironie. Amalia Ciolan, în sora cea mare, arată toată complexitatea la care a ajuns prin râvnă și experiență. Ștefana Samfira este un nume nou, care se afirmă cu aplomb în rolul surorii mezine, mireasă îndoliată de mafiot executat. Ea are momente foarte bune, îndeosebi cel al primei experiențe sexuale, dar nu le leagă încă într-o structură unitară, definitorie pentru personaj. Tania Popa, sora mijlocie, arată o înțelegere intimă și profundă a contextului și știe să joace și să *se* joace cu grație pe sârma întinsă între patetism și umor. Gavril Pătru și Bogdan Mușatescu dau culoare și vioiciune cuplului de mafioți neiertători, dar stângaci. Mihai Călin este nonșalant și seducător în rolul mirelui surorii mezine. Excelente pete de culoare aduc în spectacol Mihai Verbițki, ca politician adaptat vremurilor, Ovidiu Moldovan, un polițist avid de șpagă, Dragoș Ionescu, regizor american pragmatic, Ovidiu Cuncea, un „pește" de peste Ocean. Vitalie Bichir are rolul ingrat al infirmului tăcut, căruia i se oferă un singur moment solistic, de care se achită, însă, cu brio.

Genul acesta de piesă prinde în Occident, prin realismul – acolo, o raritate – și prin pitorescul cu care prezintă declasarea. În ambianța culturală de aici, șansele de a-și găsi rezonanța sunt reduse. Admirăm performanța actoricească, pe care o dorim pusă în slujba unor cauze mai bune.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București – A patra soră **de Janusz Glowacki. Regia și traducerea: Alexandru Colpacci. Decorul: Puiu Antemir. Costumele: Florilena Popescu-Fărcășanu. Mișcarea scenică: Liliana Iorgulescu. Ilustrația muzicală: Delia Șerban. Cu Mircea Albulescu (*Generalul*), Simona Bondoc (*Babușka*), Amalia Ciolan (*Vera*), Tania Popa (*Katia*), Ștefana Samfira (*Tania*), Mihai Călin (*Kostia*), Marius Manole (*Kolea*), Gavril Pătru (*Mișa*), Bogdan Mușatescu (*mafiot*), Mihai Verbițki (*Iuri Alexeevici*, om politic), Dragoș Ionescu (*John Freeman*), Vitalie Bichir (*Un veteran*), Ovidiu Cuncea (*mafiot*), Ovidiu Moldovan (*polițist*). Data premierei: 27 februarie 2006.**

Ludmila PATLANJOGLU

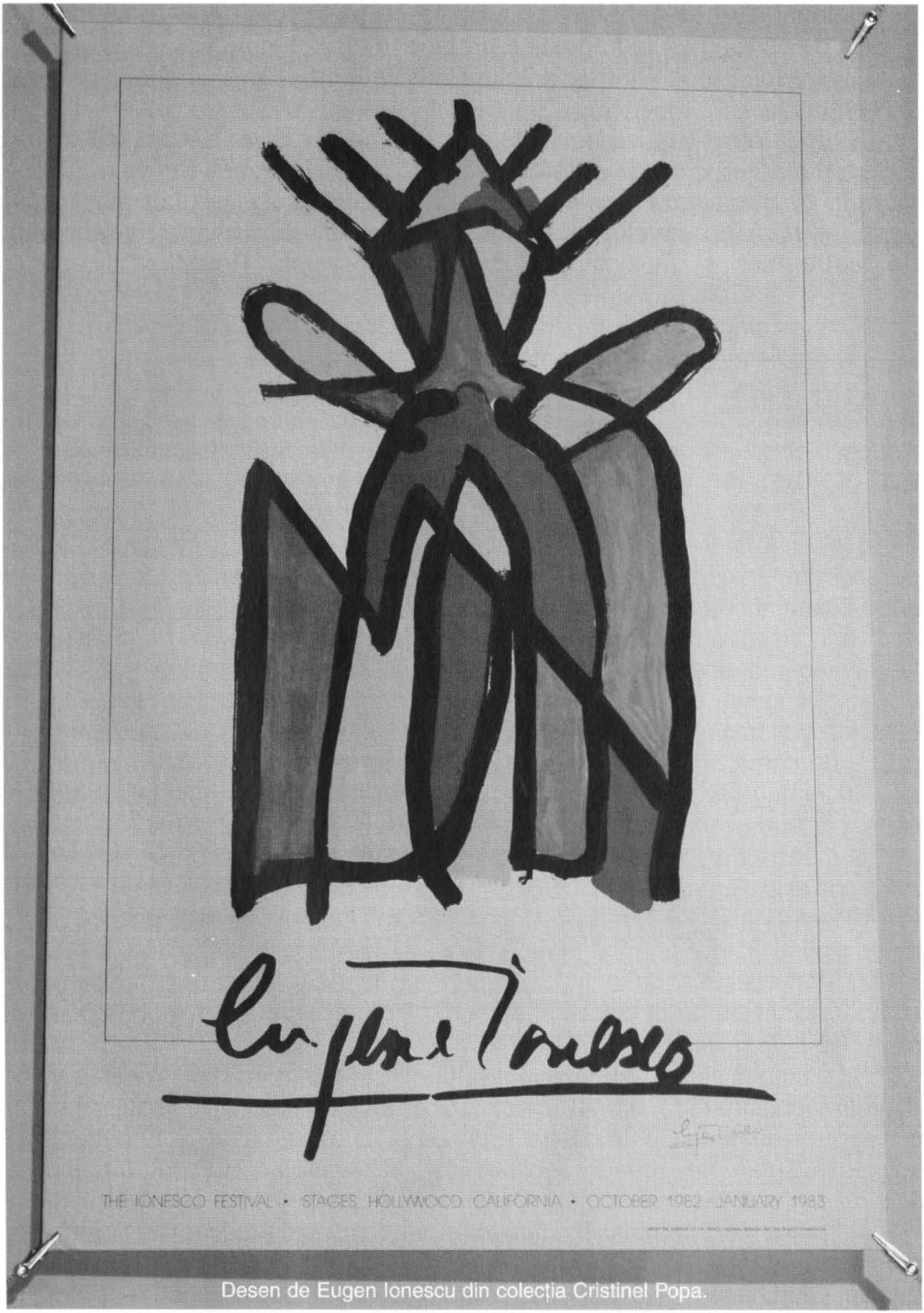
Clovnul metafizic Eugen Ionescu

O expoziție cu zece litografii originale realizate de Eugen Ionescu în perioada 1983–1988, oferite prin bunăvoința Colegiului Noua Europă de către Fundația Centrului Științific și Cultural *NEC* București – *ZUG*, două litografii, publicații, caiete-program, cărți cu autograful autorului din colecția particulară *Cristinel Popa*, au dat o anvergură culturală specială premierei cu piesa ***Ce formidabilă harababură!*** Un prolog pentru spectacolul la care am fost invitați. Desenele lui Ionescu și chipul dramaturgului în care regizorul Gelu Colceag vede un clovn metafizic, l-au făcut să aleagă pentru această piesă-eseu inițiatică *metafora Teatrului*. Participăm la o fantezie dramatică în care Personajul este un Ulysse al zilelor noastre, locuitorul unui secol absent și impersonal, trăitor într-un supermarket la nivel globalizat, apăsat de spasmele nevrozei provocate de mediocritate și alienarea cotidiană. O ființă care și-a pierdut gustul de a trăi.

În viziunea regizorului, această miniodisee se desfășoară în patru cercuri concentrice, menite să-i aducă eroului iluminarea mult dorită și căutată care să dea sens vieții. Gelu Colceag folosește în adaptarea sa pentru scenă excepționala traducere teatrală si poetică a lui Dan C. Mihăilescu împreună cu câteva fragmente din romanul scriitorului, *Însinguratul* (în traducerea Rodicăi Chiriacescu).

Reprezentația este deschisă de o bătrână proprietăreasă. Aceasta îl invită pe erou, proaspătul moștenitor al unei averi însemnate, dătătoare de libertate, într-o casă de o sută de ani. Un spațiu de locuit, dar și o poartă „spre ficțiunea" care este propria sa existență. Primii care-l invadează/vizitează pe noul locatar sunt vecinii: un cuplu degradat care monologhează despre nefericire și infernul domestic; două ființe viciate de mondenități obositoare, cruzimi, minciuni, ipocrizii. Reacția Personajului este mută și surdă. El tace indiferent și apoi, exasperat, își astupă urechile cu dopuri.

A doua insulă este a colegilor de serviciu și a prietenilor. Într-un bar – uzați sufletește, animați de scopuri mercantile, vanități, orgolii, ei se eliberează de frustrări și refulări, prin excitație verbală sau beția simțurilor, băutură, sex. Sunt oglinzi umilitoare pentru Personajul ionescian. Repulsia se adâncește. Atent la sugestii din text, Gelu Colceag dă materialitate, prin efecte regizoralo-scenografice, frapante și rafinate vizual, gândurilor ucigașe ale Personajului. Astfel, acesta îi dă foc colegei nimfomane în imaginația sa flamboaiantă; îl împușcă pe colegul care se plânge demagogic de faliment;



Desen de Eugen Ionescu din colecția Cristinel Popa.

pe prietenul care i-a furat iubita îl omoară cu un frigider trântit în cap; iar pe femeia de care a fost îndrăgostit o preface în nisip. Fetele vesele aduse să-i sărbătorească norocul moștenirii sunt anihilate cu spuma unei uriașe sticle de șampanie.

Și pe tărâmul Istoriei, în cel de-al treilea cerc, răul se revarsă, ca dintr-o cutie a Pandorei. O mulțime pestriță și gălăgioasă invadează ilar scena. Monitoare TV ce ne dirijează și ne manipulează existența, proiectează un glob însângerat. Asistăm la o revoluție de carnaval, admirabil rezolvată într-un moment de teatru-dans și muzică *live,* creat de coregrafa Roxana Colceag și compozitorul Mircea Kiraly. După acest periplu în lumea liberă, Personajul se simte și mai singur. Peste tot nu vede decât oameni împietriți, suflete pustiite, viețuitori într-un timp confuz, consumist, lipsit de credință.

În cel de-al patrulea cerc, Personajul trece de la drumul inițierii în exterior, la unul interior. Cea care încearcă să-i ofere mântuirea prin dragoste este Agnès. Iubirea ei este o cale de a ieși din lumea fatalității și de a intra în cea a harului. Asistăm la o superbă rezolvare poetică și dramatică a ecuației ionesciene: 1+1=1+1. Nemișcați, tăcuți, șoptind cuvintele, monologând dureros, eroii își trăiesc împreună singurătatea. Animale uriașe: girafe, zebre, păsări irump în cameră – o metaforă a dorințelor interzise, a sufletului profund și nelămurit al celor doi.

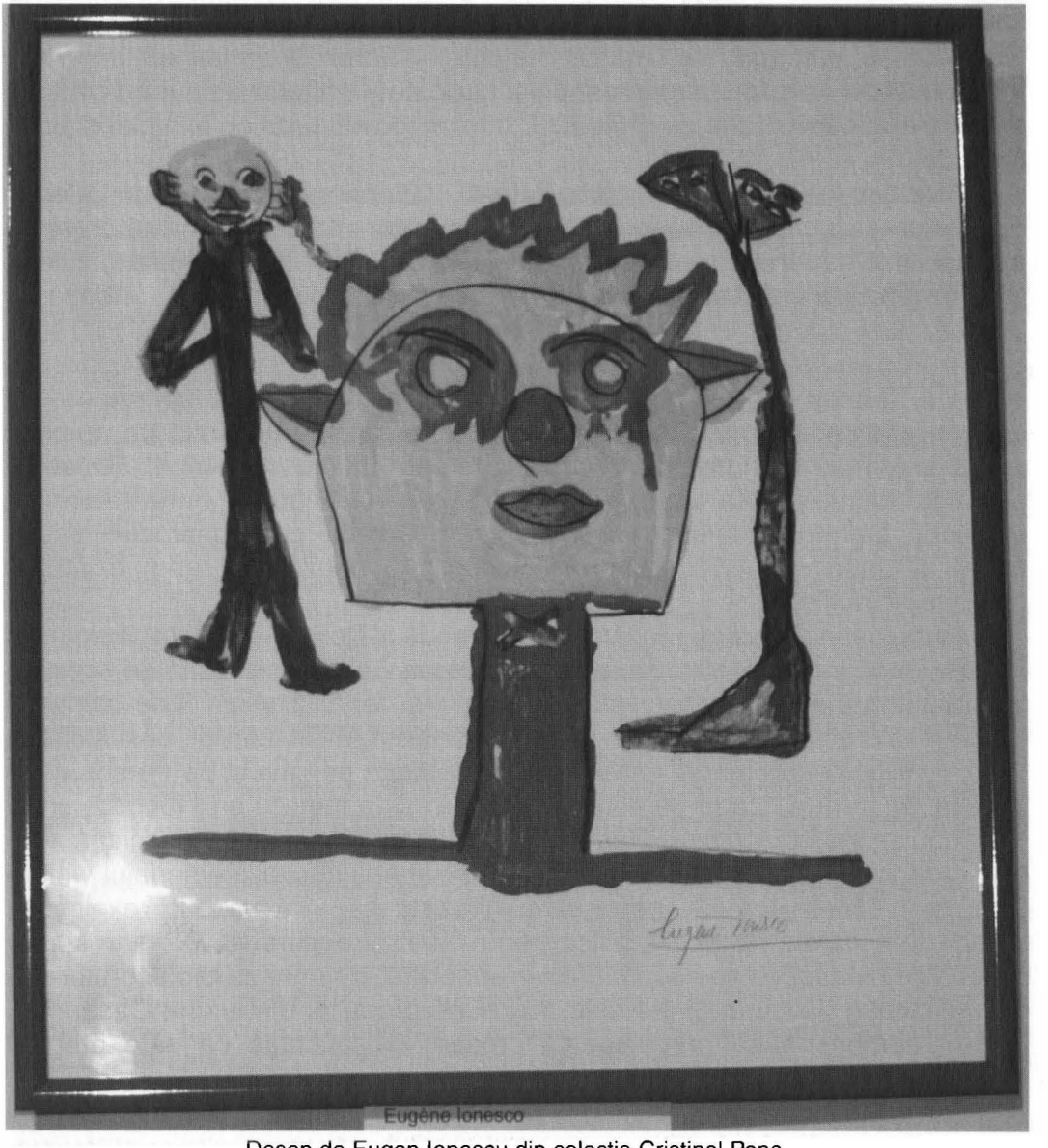
Personajul refuză supravietuirea prin vis și dragoste într-o lume absurdă. După plecarea iubitei va fi părăsit și de ultimul partener de dialog. Portăreasa, un clovn feminin, se dezumflă pe măsură ce îmbătrânește, se chircește, se face tot mai mică. O dată cu ea, mobilele gonflabile din casă se dezumflă, pereții de cârpă se prăbușesc, descoperind culisele reci ale *Teatrului.* Timpul necruțător înghite totul. Pentru Personaj, viața rămâne o paiațerie crudă și burlescă. Dumnezeu e mort, lumea e golită de sens, omul de rost.

Urmează o întâlnire-surpriză, în sală, printre spectatori, cu Domnul, un *alter-ego* al lui Eugen Ionescu. Suntem martorii unui rechizitoriu ironic, terifiant, făcut Creatorului*: Ce formidabilă harababură*! Domnul scoate dintr-o valiză haina clovnului. Înveșmântat în ea, Personajul se urcă pe scenă, învăluind-o în mister. Prin acest final, Gelu Colceag demistifică, dar nu uzurpă. Îmblânzește și topește înfricoșătorul, aduce o rază de speranță și salvare. Crede în puterea mistercă a *Teatrului.*

Spectacolul este o exegeză ionesciană inspirată, un *puzzle,* o *harababură* expresiv construită. Gelu Colceag a demonstrat că are afinități pentru dramaturgia lui Ionescu, în câteva reprezentații notabile, care s-au bucurat de succes: *Cântăreața cheală, Jacques sau supunerea,* (Studioul Casandra), *Viitorul e în ouă* (Teatrul Româno-American). Acum regizorul asimilează idei și naște altele. În lectura sa scenică reverberează peste timp ecouri din celebrele montări de la Teatrul de Comedie: *Rinocerii* și *Ucigaș fără simbrie* în regia lui Lucian Giurchescu, avându-l ca protagonist pe Radu Beligan – producții

antologice care s-au bucurat de elogiile criticii internaționale și ale dramaturgului.

Reprezentația are seducție vizuală și acustică. Ea folosește un arsenal bogat în mijloace: muzică, dans, multimedia. Ce apreciem însă este evitarea retoricii formelor, o capcană care a ratat reușita multor spectacole ionesciene. Încercând să pună în lumină farsa tragică a lui Eugen Ionsecu, Gelu Colceag caută înțelesuri printr-o structură realistă, din care să iasă absurdul: imagini elaborate, o logică impecabilă a acțiunilor susținute de tipologii veridice,



Desen de Eugen Ionescu din colecția Cristinel Popa.

încărcate de omenesc. Ambientul teatral realizat admirabil de Puiu Antemir și Iuri Isar (decoruri), Anca Răduță (costume), Roxana Colceag (coregrafie), Mircea Kiraly (muzica originală), George Dogaru (editare video), George Stoian (efecte video), Adolf Horatsch (ilustrația muzicală) compun o imagerie a surprizei care animă scena, aducând un plus de atracție și încântare.

În acest cadru expresiv, regizorul a lucrat creator cu actorii. Aceștia acționează ca o echipă omogenă, oferind minirecitaluri în secvențe de prim-plan. Mihaela Teleoacă portretizează cu autenticitate cuceritoare, în Portăreasa, o vorbăreață temperamentală, cu spirit, care privește cu seninătate și înțelegere complice spectacolul lumii. Gabriela Popescu-*Doamna cu cățelușul* și Dragoș Huluba – *Soțul Doamnei cu cățelușul* întruchipează un cuplu sadomasochist caricatural, alterat de superficialitate și viciu, îmbinând grația cu grotescul, într-un joc savuros cu exhibiții și poze studiate.

Foarte bună prestația Virginiei Mirea – *Proprietăreasa* și a lui Valentin Teodosiu – *Domnul*; două prezențe enigmatice, materiale și imateriale în același timp, copertele care deschid și închid drumul inițiatic al Personajului.

Purtând pe chip masca falsei prietenii și generozități, interpretează cu pregnanță și culoare în tușe satirice, nuanțate Gheorghe Dănilă – *Patronul,* Sandu Pop – *Jacques,* Florin Dobrovici – *Pierre,* Raluca Rusu – *Lucienne,* Teodora Stanciu – *Casiera,* Eugen Racoți – *Patronul bistroului.* În ipostaza de revoluționari de operetă cântă, dansează, rostesc cuvântul cu aplomb, vervă si umor: Marius Dobrogeanu, Simona Stoicescu, Angel Popescu, Domnița Iscru, Mirela Zeța, Andreea Samson, Beatrice Peter, Aurelian Bărbieru, Gabriel Călinescu, Vlad Logigan. Cu toții par homunculi, clone, cobai ai unor vremuri în derută, chipuri ale derizoriului unei existențe plictisite și inutile.

Se detașează evoluția încărcată de emoție a Deliei Seceleanu în rolul lui Agnès. După interpretarea de relief din *Poiana boilor* (în direcția de scenă a lui Horațiu Mălăele), ea își reafirmă talentul și forța scenică. Este o mască cinică, indiferentă, înghețată, ce se metamorfozează din interior, dezvăluind o ființă sensibilă și profundă, care caută să se ajute pe sine și pe Personaj, să intre în legătură cu ceea ce este divin în om și în lume – prin iubire. Pentru protagonistul spectacolului, Marius Florea Vizante, partitura ionesciană este o arie de virtuozitate. Înger căzut și Cavaler al absurdului, Personajul violentează prin tăcere, privire, nemișcare. Absența sa e o prezență explozivă. Vizante are datele fizice și psihice pentru teatrul absurdului. Remarcabil în Jacques din *Jacques sau supunerea* la absolvire, tot în regia profesorului său Gelu Colceag, într-una dintre cele mai bune producții din istoria Casandrei, actorul demonstrează prin această creație excepțională că este pregătit pentru *Béranger.*

Prin acest spectacol neliniștit și neliniștitor, Teatrul de Comedie își onorează cu strălucire tradiția, repertoriul și stilul.

Ion PARHON

Ce comédie, domnule !

Nu numai interesul viu pentru actualitatea piesei sale, dar și calitatea excepțională a unor spectacole inspirate de aceste piese, cum au fost, cu mulți ani în urmă, acelea de la Teatrul de Comedie (*Rinocerii* și *Ucigaș fără simbrie*), Teatrul „Nottara" (*Scaunele*) sau Teatrul Maghiar din Cluj (*Cântăreața cheală*, *Scaunele*), lângă care aș adăuga și reprezentația, mai apropiată în timp, cu *Noul locatar*, în regia lui Tompa Gabor, adusă pe scena Festivalului Internațional de la Sibiu de o companie din New Castle, au îndemnat mereu, an de an, alți și alți directori de scenă să-și măsoare iscusința în dialogul cu dramaturgia lui Eugène Ionesco. Astfel, la Teatrul „Bulandra", Theatrum Mundi, Teatrul German de Stat din Timișoara și la Teatrul Maghiar de la Cluj, s-au ivit în ultimele stagiuni demersuri menită să îmbogățească imaginea spectacologiei ionesciene, realizate de regizori dornici de a redescoperi noi tâlcuri și semnificații, mai mult sau mai puțin circumscrise „teatrului absurdului", atât de strâns legat (o etichetă ?) de numele lui Eugène Ionesco.

Și iată-ne, acum, la Teatrul de Comedie, la întâlnirea cu ***Ce formidabilă harababură!***, montată de regizorul și profesorul Gelu Colceag, domnia-sa revenind în miezul acestei dramaturgii ionesciene, după spectacolele din deceniul trecut cu *Cântăreața cheală* (Studioul Casandra), *Jacques sau supunerea* și *Viitorul e în ouă* (Teatrul Româno-American). Populată pe alocuri de fragmente din *Însinguratul* și restructurată printr-o detașată lectură a materialului, potrivit năzuințelor unei creații autonome, în care cuvântul se însoțește cu imagini cinematografice (video) și cu impulsuri melodice când sugestive, când provocatoare, dar câteodată deconcertante prin insistență (Mozart, Beethoven, dar și „Guarda che luna", de Gualtiero Magnoni), versiunea aceasta scenică este pătrunsă la tot pasul de mult umor, cu accente grotești, și mai rar de amarul pe care îl ascund personajele și situațiile tragicomice din teatrul ionescian. În decorul expresiv configurat de Puiu Antemir, în care ciudatul spațiu de locuit și curtea aceluiași imobil sunt desenate pe imense „cortine", iar mobila este... „gonflabilă", accentuând fie mariajul dintre real și imaginar, fie funambulescul unei ambianțe ce va fi vizitată la un moment dat chiar și de animale exotice (!), inspirându-i unei spectatoare reacția „ce comèdie, domnule !", eroii piesei își rostesc partiturile cu o vitalitate adeseori impresionantă și viu colorată ce, prin contrast, scoate și mai tare în evidență tăcuta evoluție a Personajului (Marius Florea Vizante), aflat în „miezul lucrurilor" și al liantului ce le reunește, conducându-ne printr-un labirint de întâmplări dintre cele mai bizare. Generoasa relație dintre regizor și interpreți deschide și ea calea unor partituri viguroase, de certă virtuozitate, cum sunt acelea izbutite de Virginia Mirea (*Proprietăreasa)*, Gabriela Popescu (*Doamna cu cățelușul*), Mihaela Teleoacă (*Portăreasa*), Dragoș Huluba (*Soțul Doamnei cu cățelușul*), Eugen Racoți (*Patronul bistroului*), Gheorghe Dănilă (*Patronul firmei*) și Valentin Teodosiu *(Domnul*), ce dau seama de valoarea acestor cunoscuți actori, chiar dacă, în unele cazuri, monoloagele par amenințate de lungimi neproductive, ori fac loc câte unui exces de zel, în cheie ostentativ-grotescă, mai puțin potrivită cu tonalitatea de ansamblu a reprezentației, în care se regăsesc și alte partituri credibile, ca acelea semnate de Florin Dobrovici, Sandu Pop, Simona Stoicescu ș.a. O notă distinctă în ce privește desfășurarea subtilă a jocului și complexitatea personajului, cu

accente reversibile în registru comic și dramatic, care adaugă „misterului" dezvăluit în start de „proprietăreasă" și de alte personaje o binevenită profunzime din zona crizei de identitate și de comunicare, definind lipsa de orizont a unei existențe deprimate și deprimante, aduce în spectacol Delia Seceleanu, în rolul Agnès, o chelneriță grăbită să-și „refacă viața" alături de „Personajul" atras de capacitatea ei de a survola „harababura" din jur, până când (ca în *Scaunele*) însăși viața lor în doi nu va fi altceva decât tot o „harababură". O pată de culoare binevenită prin tonul ei exploziv, dar nu și în totalitate convingătoare, își pune pecetea pe grupul „revoluționarilor", într-o mizanscenă exuberant-nevrotică (coregrafia Roxanei Colceag), moment și el dilatat, riscând să devină spectacol în spectacol, care ne dă prilejul să remarcăm tinerețea „noului val" de interpreți, în frunte cu talentatul Vlad Logigan.

După cum se poate vedea, l-am lăsat la urmă tocmai pe cel mai important dintre eroii ionescieni, Personajul, aflat mereu în scenă, într-o partitură de maximă întindere și uriașă dificultate, interpretat de unul dintre cei mai valoroși actori de comedie, Marius Florea Vizante, ales de regizor nu întâmplător, căci au mai lucrat cu succes împreună. Greutatea rolului izvorăște din lipsa cuvintelor, din calitatea de personaj aproape în totalitate reactiv, menit doar să asculte și să sublinieze, prin mimică, atitudine și gest reținut, propriile trăiri, ca efect al lucrurilor întâmplate ori spuse pe scenă. Dificultatea este numai în parte depășită de actor, motiv pentru care, pe alocuri, fie monotonia, fie pierderea suflului ori senzația de repetare nefuncțională își pun pecetea pe credibilitatea personajului și pe relația cu celelalte personaje. În mod cu totul straniu, reprezentația de la premiera oficială mi-a lăsat adeseori impresia că am văzut pe scenă actori și personaje pregnante, ori scene juxtapuse, dar nu și acel spectacol cursiv și coerent, apt să dea seama de o viziune unitară din punct de vedere stilistic și de un mesaj limpede, profund și actual, cu privire la „harababura" lumii eroilor lui Eugène Ionesco ți a lumii noastre, la începutul unui nou mileniu.

Marius FLOREA VIZANTE și Mihaela TELEOACĂ.

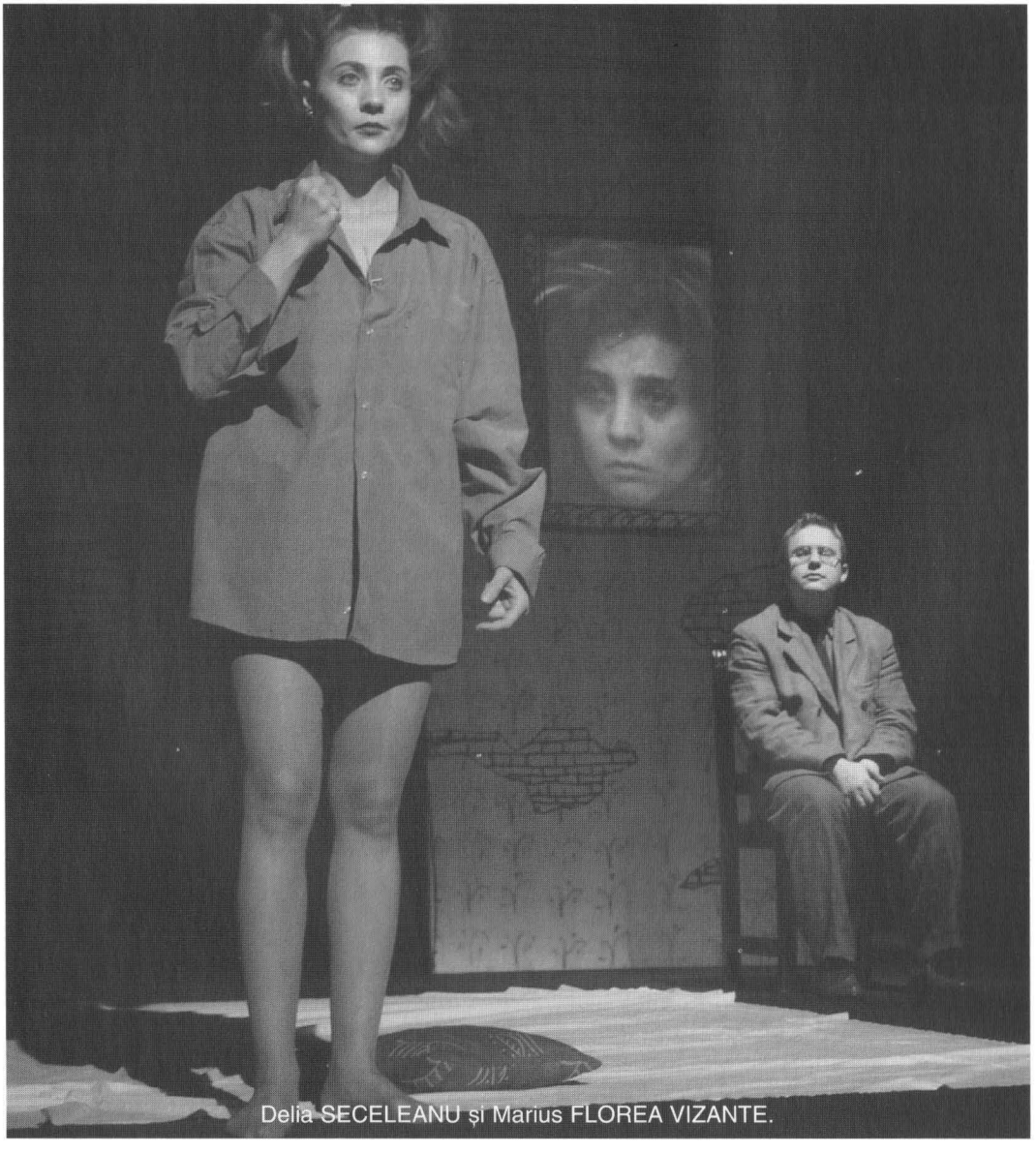
Mircea MORARIU

Afront la Ionesco

Cine dorește o dovadă suplimentară că din teatrul românesc e tot mai vârtos izgonită ideea de stil, nu are decât să-și sacrifice trei ore din viață și, dacă nu e critic și deci nu beneficiază de invitație, și niște bani spre a se duce la „Comedie", acolo unde se trăiește cu iluzia că spectacolul cu piesa ***Ce formidabilă harababură!*** de Eugène Ionesco în regia lui Gelu Colceag chiar e o izbândă. Acum, primul lucru care ar fi de discutat e dacă ceea ce ni se înfățișează pe scenă are fie și numai o firavă legătură cu teatrul ionescian sau e doar o însăilare amatorească ce-și asumă în chip fraudulos numele marelui dramaturg. Precizez că în principiu nu am nimic împotriva lecturilor „infidele", cu condiția ca infidelitățile să se valideze artistic. Bunăoară, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Silviu Purcărete a montat total antibeckettian *Așteptându-l pe Godot*, dar întreprinderea sa e cu totul motivată estetic, fiecare secvență aflându-și justificare. Din păcate, lucrurile stau cu totul altfel în montarea de la Teatrul de Comedie, în care se comite o faptă pe care nu mă sfiesc să o calific drept brigandaj.Și nu e vorba deloc de faptul că Gelu Colceag a modificat ordinea scenelor din piesă. E vorba pur și simplu despre faptul că numele lui Ionesco e asociat cu un talmeș-balmeș din care e imposibil să degajezi măcar o singură idee validă. Prima parte a spectacolului e de o monotonie plată, un fel de nitrazepam administrat fără prescripție medicală. Din păcate, încă de aici apar manifestări neplăcute pe care le amplifică aparițiile Virginiei Mirea (un fel de Mary Poppins în așteptarea recalculării pensiei) ori ale Gabrielei Popescu care strigă mai ceva decât în emisiunile de televiziune cu maneliști în care „folclorul contraatacă". Nici celelalte aparții actoricești nu sunt deloc mai valide. Dar cu adevărat scandaloasă e partea a doua a reprezentației, ce pare a fi tarată de contaminarea cu musicalul șchiop. Așa-zișii „revoluționari" sunt băieți de cartier ademeniți de rapperi și de muzica hip-hop. Ascultăm mai apoi în interpretarea chinuită a Mihaelei Teleoacă celebrul *Guarda che luna,* șlagăr ce revine obsesiv, interpretat ba de Pavarotti, ba de Fred Buscaglione, ba de Irene Grandi, asta ca și cum regizorul și-ar fi propus să-și metamorfozeze lucrarea într-un fel de variantă teatrală (mă rog, ateatrală, în ultimă instanță) a emisiunii radiofonice de odinioară *Melodii de ieri,succese și azi.* Mărturisesc că respectivul hit retro m-a urmărit obsesiv vreo trei zile, tot la fel cum continuă să îmi persiste convingerea că zisul spectacol de la Teatrul de Comedie nu e nicidecum un succes, ci un eșec patentat. Lucrul apare cât se poate de evident în neștiința directorului de scenă de a-l îndruma eficient pe Marius Florea Vizante, actor ce avea toate datele să fie Personajul ideal. Nici vorbă de așa ceva. De altminteri, mai toți cei de pe scenă joacă după cum îi duce capul ori puterile, fără nici un fel de control. În zadar se zbuciumă ei să ne convingă că ne aflăm la un teatru serios unde se joacă un text de Eugène Ionesco. Eu nu am avut nicidecum senzația că mă aflu la teatru, ci la un bâlci prost. Pare-se însă că pentru jenanta distracție ce ni se servește pe post de spectacol Ionesco – chiar pe scena unde în 1964 Lucian Giurchescu monta *Rinocerii,* – s-au cheltuit bani mulți investiți într-un decor de modă veche, ca în emisiunile TV de odinioară, decor semnat de Puiu Antemir și de Iuri Isar. Nu mă îndoiesc că toate aceste cheltuieli sunt riguros înregistrate în contabilitatea

Teatrului. Afrontul adus lui Ionesco şi pierderile spirituale nu le mai contabilizează nimeni. Afară doar de câţiva critici cârcotaşi.

Teatrul de Comedie din Bucureşti – Ce formidabilă harababură! **de Eugène Ionesco. Regia artistică: Gelu Colceag; decoruri: Puiu Antemir şi Iuri Isar ; costume: Anca Răduţă; muzica originală: Mircea Kiraly ; coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Marius Florea Vizante, Virginia Mirea, Gabriela Popescu, Valentin Teodosiu, Delia Seceleanu, Mihaela Teleoacă, Gheorghe Dănilă, Florin Dobrovici, Sandu Pop, Dragoş Huluba, Eugen Racoţi, Raluca Rusu, Teodora Stanciu, Marius Drogeanu, Simona Stoicescu, Angel Popescu, Domnița Iscru, Andreea Samson, Beatrice Peter, Aurelian Bărbieru, Gabriel Călinescu, Vlad Logigan. Data reprezentaţiei: 20 ianuarie 2006.**



Delia SECELEANU şi Marius FLOREA VIZANTE.

Simona BURTEA

La Teatrul de Comedie „se fură ca-n codru"...

Am ajuns la concluzia că nu America este țara tuturor posibilităților, ci România. Și când spun asta, mă gândesc la tot ce este mai rău și mai murdar. Aici, în scumpa noastră țărișoară, se fură mai rău ca-n codru. Unii sunt prinși. Alții scapă. De ce ? Fiindcă banul e un „medicament" pentru toate bolile societății. Și dacă lumea în care trăim s-a degradat atât de mult, o „datorăm" și sărăciei în care ne afundăm din ce în ce mai tare.

După această scurtă examinare a societății românești, am constatat că piesa ***Hoațele sau N'avem bani, nu plătim!***, scrisă în 1974 de Dario Fo, este cât se poate de contemporană în contextul dat. Montată la Teatrul de Comedie, *Hoațele*, este o nouă încercare a lui Dan Tudor în calitate de regizor.

Spectacolul, situat undeva între *commedia dell'arte* și teatrul absurdului, creionează două perechi de tineri căsătoriți, care își duc zilele într-o sărăcie lucie. Flămânde, gospodinele invadează *super-market*-urile și fură tot ce le pică în mână. Cele două exponente ale hoațelor, Antonia și Margherita, trec prin diferite peripeții, pentru a-și masca vinovăția. La polul opus se află bărbații lor: Giovanni și Luigi, care au o puternică responsabilitate morală față de societatea în care trăiesc. Dragoș Huluba (*Giovanni*) dezvăluie, cu iscusință, un muncitor cinstit, dar și flămând. Disperat de foame, ajunge să mănânce conserva cu mâncare pentru câini și meiul pentru păsări, pe care soția lui le furase. Scena stârnește haz, datorită mimicii și gesturilor sugestive ale actorului. Îl secundează cu aplomb Marius Drogeanu (*Luigi*), un alt flămând haios și speriat de societate. După marele furt, începe percheziția.

O vorbă creștinească spune că: „Dumnezeu a dat, Dumnezeu a luat". Parafrazând această vorbă, în spectacol pot spune că „Proprietarul a dat, Proprietarul a luat". Și aceasta pentru că spectacolul începe cu mutarea tinerilor în casă nouă. Cine a stat înainte în această încăpere? Un artist, un violonist, care își cântă amarul în timp ce-și părăsește locuința. De ce s-a mutat? Și el este o victimă a sărăciei, a lipsei de bani pentru chirie. Așa începe spectacolul.

Un pat, o măsuță, un dulap minuscul, o chiuvetă improvizată – toate din metal, constituie decorul. Pare fragil, rece, dar în același timp este compatibil cu statutul chiriașilor: niște amărâți – săraci lipiți. Durerea provocată de lipsa banilor, se oglindește și în costumele (semnate Doru Zanfir) de un gri puternic. Doar femeile mai au o speranță, nuanțată prin petele de culoare roșie de pe rochii.

Jocul actorilor este debordant. Pline de vervă, Laura Creț și Simona Stoicescu dau viață gospodinelor. Situațiile prin care trec, de la ascunderea produselor furate la minciunile risipide cu duiumul, se complică în momentul în care, de teama de a nu fi descoperită, Antonia „o însărcinează" pe Margherita cu câteva produse furate. Aici se naște legenda Eulampiei, o altă minciună, necesară pentru falsa graviditate a femeii. Cele două se joacă de-a uite burta nu e burta, zăpăcind și reușind să păcălească credulii bărbați.

Mișcarea scenică a lui Florin Fieroiu, pune în evidență amestecul de stări pe care le trăiesc actorii: spaima, bucuria că au ce să pună pe masă, nebunia colectivă a oamenilor căpiați de foame.

Scena în care cei doi bărbații aleargă disperați după femeile lor, fals gravide, este rezolvată de regizor, prin introducerea, încă de la început, a două benzi de jogging.

Situațiile comice încep să se înmulțească o dată cu intrarea în scenă a inspectorului (Șerban Georgevici). Sărăcia nu-i este străină nici lui. Sau poate setea de bani și putere au pus stăpânire pe polițist. În orice caz, nu sunt încă convinsă dacă Șerban Georgevici juca în *Hoațele* sau în *Poiana boilor*. Gesturile, ținuta și jocul lui identic să-l fi trădat?

În final, adevărul a ieșit la iveală: toată lumea fură și este coruptă.

Sfârșitul? Paradoxal. Plin de speranță, dar în același timp scena este golită. Chiriașii pleacă. Fără loc de muncă și fără bani, ei nu-și mai pot plăti chiria. Și totuși, sunt veseli, cântă și dansează. Comedia te prinde în mrejele ei, te ține în tensiune fără a te lăsa să respiri și când te aștepți mai puțin situația se răstoarnă. Se pare că Dan Tudor a mizat pe talentul actorilor. Aceștia din urmă au furat spectatorilor zâmbete, ba chiar hohote de râs. E limpede! Trăim într-o lume de hoții!

Teatrul de Comedie – *Hoațele sau N'avem bani, nu plătim!* **de Dario Fo. Traducerea: Horia Gârbea. Regia și ilustrația muzicală: Dan Tudor. Scenografia: Doru Zanfir. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Laura Creț (*Antonia*), Simona Stoicescu (*Margherita*), Dragoș Huluba (*Giovanni*), Marius Drogeanu (*Luigi*), Șerban Georgevici *(Inspectorul*).**

Marius DROGEANU și Dragoș HULUBA.

Mircea GHIȚULESCU

În anticamera vieții

Emanuel Pârvu debutează ca autor total cu spectacolul ***Sectorul S*** la Teatrul Luni de la Green Hours. Este autorul piesei, regizorul spectacolului și interpretul rolului principal. Ca autor dramatic te seduce prin vivacitatea replicii și oralitate autentică, prin tonalitatea justă și acuratețea limbajului. Ca filosof, descoperă, la o jumătate de secol după Albert Camus, că „singura problemă a omului este sinuciderea". Ca observator al vieții contemporane găsește o fundamentare a teoriei lui Camus în sinuciderea juvenilă. Este adevărat, mesajul cu sinuciderea juvenilă, prefabricat, este anexat în final: unul dintre cei trei sinucigași nu este ce pare a fi, ci o eminență divină care primește raportul asistentei: „au mai venit doi, tot tineri". Juvenilă sau nu, sinuciderea este o problemă pe care Emanuel Pârvu o întoarce pe toate părțile. El știe să construiască o situație-limită specific teatrală și să lucreze în interiorul ei, epuizând cât mai multe semnificații. Mânuiește cu abilitate ambiguitatea spațiului: pare că acțiunea se petrece în Sectorul sinucigașilor (Sectorul S) dintr-un spital de urgență, dar la fel de bine ne putem imagina că ne aflăm într-un purgatoriu înțeles ca un prag între viață și moarte. Aceste teme oarecum majore, oarecum solemne, sunt tratate cu familiaritate, cu umor cinic adesea. Bunăoară, unii dintre sinucigași sunt recidiviști în măsură să aprecieze îmbunătățirile aduse în această antecameră a morții care este și una a vieții.Contrastul dintre gravitatea dezbaterii de idei și familiaritatea expresiei creează un efect de stupefacție pe toată durata spectacolului. Un alt efect demn de luat în considerare este simularea dialogului. Practic, cei trei sinucigași sunt cu toții în stare de comă. Nu corpurile, ci conștiințele lor vorbesc și acționează. În fine, viața nu este râvnită cu orice preț. Cel ce s-a aruncat de la etaj își calculează șansele cu luciditate și are ezitări serioase dacă merită să-și trăiască viața într-un cărucior cu rotile sau să meargă mai departe spre moarte, spre deosebire de cel care s-a otrăvit cu diazepam care vrea cu tot dinadinsul să trăiască dar nu are cine să-l salveze. Nici o opțiune nu ne este permisă, spune Emanuel Pârvu. Suntem aruncați în viață sau în moarte după capriciul hazardului sau bunul plac al divinității. În fond, toți acești sinucigași ai lui Emanuel Pârvu sunt niște copii mari care pun la inimă afacerile amoroase și, în felul acesta, fondul filozofic al problemei (vestnicul *a fi sau a nu fi* din *Hamlet*) apare „specializat" pe decepții sentimentale și, evident, restrâns ca semnificații. Textul este, însă, coerent cu propriile premise, mereu interesant și provocator. Ca regizor artistic, Emanuel Pârvu s-a descurcat cum nu se poate mai bine, folosind întreg spațiul longitudinal de la Green Hours pentru ceea ce am numit „antecamera morții", unde se petrece acțiunea, ușile de intrare și de serviciu fiind,evident, porțile spre viață sau spre moarte. Mai importantă decât toate aceste delimitări necesare este solidaritatea dintre actori, care asigură succesul incontestabil al spectacolului. Gabriel Călinescu și Emanuel Pârvu, apoi Constantin Diță și, mai târziu, Dana Rogoz „știu să dea replica", pentru că se concentrează pe relația cu celălalt. Intrarea lor pe replică este de o preciziune concertistică, ceea ce poate fi efectul spontaneității dar și al repetiției severe.

Teatrul Luni de la Green Hours – Sectorul S **de Emanuel Pârvu. Regia: Emanuel Pârvu. Cu: Gabriel Călinescu, Emanuel Pârvu, Constantin Diță, Dana Rogoz. Data premierei: 14 noiembrie 2005.**

Corina HERGHELEGIU

Vitamine... fără efect

Dacă acum câteva zeci de ani, era un privilegiu pentru orice dramaturg să-şi vadă jucată o piesă pe scena unui teatru, iar pentru asta nu era suficient să aibă doar noroc, ci şi talent, astăzi, când „democraţia" e la ea acasă, se pare că nu e nevoie decât de puţin noroc, celelalte aspecte nu mai contează. Nu degeaba Bergson spunea: „Democraţia e singurul sistem compatibil cu libertatea şi demnitatea umană. Dar are un viciu incurabil: n-are criterii de selecţiune a valorilor". Acest viciu, se pare, ne urmăreşte astăzi peste tot: pe stradă, în sălile de concerte, la cinematograf, televiziune, chiar şi în teatru.

De obicei, atunci când mergem la un spectacol ne aşteptăm ca mesajul transmis în sală să ne impresioneze şi să ne emoţioneze. În cazul spectacolului ***Vitamine***, al cărui text este semnat de Vera Ion, o producţie a echipei dramAcum, şi pus în scenă la Teatrul Foarte Mic, de regizoarea Ana Mărgineanu, avem o senzaţie ciudată de confuzie, iar acest sentiment pleacă, în special de la textul autoarei. Textul încearcă să ne atragă atenţia asupra problemelor existente în societate, care îşi au începutul în familie, şi care sunt accentuate de influenţa negativă a audiovizualului, ce ne invadează astăzi cu programe de cea mai proastă calitate. Asta ar reieşi din piesa autoarei. Dar am rămas şi mai confuză atunci când am citit declaraţia Anei Mărgineanu (a avut şi ea o contribuţie la „naşterea" acestui text, după spusele Verei Ion) din caietul-program: „Nu am nimic cu televiziunea. Sau cu publicitatea. Cu firmele gen piramidă. Cu strada. Toate mi se par OK. Lumea în care trăiesc mi se pare OK. Fiecare emisiune mă învaţă ceva: cum să iubesc, cum să mănânc sănătos, cum să câştig bani, cum să trăiesc. Doar lucruri bune. E OK...". Deci dacă pentru regizoarea spectacolului toate lucrurile sunt bune şi totul e OK (o invidiez pentru optimismul ei debordant), atunci înseamnă că trăim într-un univers material, moral, intelectual şi spiritual perfect. Să fie oare aşa?...

...nu încerc să dezleg misterul acestui text, prea se bat toate cap în cap, dar probabil că de la această contradicţie de idei porneşte şi confuzia spectacolului. Nu putem vorbi, din păcate, despre axarea pe un singur aspect al problemei, ci asistăm la un conglomerat de idei fără fond, un amestec de stiluri, un text şters şi incoerent, fără emoţii, fără suspans, fără subtilităţi şi fără conflict.

Partea bună, însă a acestui spectacol, cu toate confuziile de abordare, este totuşi viziunea regizorală ingenioasă, în care se pune accent pe elementul vizual, adus în prim plan, textul fiind salvat prin alternarea secvenţelor de teatru şi film. Ana Mărgineanu tinde să confere spectacolului o notă de ironie, ridiculizând felul în care o mulţime de aspecte din viaţa de zi cu zi sunt tratate în telenovele, în emisiuni TV ca: „Din dragoste", „Iartă-mă!", „Surprize, surprize". Adolescenţii, cu problemele lor psihice, sxuale şi materiale, sunt şi ei vizaţi de către regizoare. Această notă ironică însă, te lasă rece până la urmă, pentru că aglomerarea de probleme abordate în scenă (limbaj vulgar, violenţă, indiferenţă, emisiuni TV care promovează subcultura, etc.) îţi creează senzaţia de suprasaturaţie.

Laitmotivul muzicii lui Petru Mărgineanu vine să susţină şi să justifice, într-un fel, toată această nebunie.

Dacă textul e confuz și inconsecvent, iar regia îl salvează prin ingeniozitate, scenografia realizată de Ina Izbășescu, împreună cu videoproiecțiile lui Lucian Moga, vin parcă să facă ordine în acest haos de idei, delimitând foarte bine cele trei spații de joc, care se modifică aproape neobservat, de la o scenă la alta, pe tot parcursul spectacolului.

Și nu în ultimul rând, aș vrea să remarc jocul actorilor, care și-au dat toată silința (și în mare parte au reușit) să-i ofere o traiectorie textului, diminuându-i pe cât posibil superficialitatea. Actori de talia lui Gheorghe Visu și Maria Ploaie au reușit prin jocul lor subtil, profund, firesc să ne convingă încă o dată că un actor bun poate juca bine orice. Dăruirea și talentul lor i-au molipsit și pe tinerii actori, unii deja cunoscuți: Izabela Neamțu, Laurențiu Bănescu, Toma Dănilă, Katia Pascariu (studentă), Mădălina Ghițescu, Cristian Radu. E de remarcat în special evoluția foarte bună, într-un rol secundar și aparent neînsemnat de surdomută, a Mădălina Ghițescu. Doar prin gesturi, priviri, mișcare, ea surprinde cu jocul ei inocent. Katiei Pascariu, încă studentă, i se potrivește foarte bine rolul și se remarcă ușor printr-un joc când degajat, când frustrant, dar totdeauna păstrând proporțiile firescului.

Spectacolul impresionează totuși prin efectele sale speciale, dar și prin ritmul susținut, dinamic, însă „vitaminele" care ar trebui să ne ajute să avem un somn mai bun, o stare spirituală și psihică mai liniștită, se pare că nu prea își fac efectul, oricât de multă publicitatea le-am face; insomnia ne marchează viața în continuare, stările psihice devin din ce în ce ma acute, oboseala și stresul ne însoțesc zilnic în această mare „derută existențială".

Teatrul Foarte Mic – Vitamine **de Vera Ion. Regia: Ana Mărgineanu. Scenografia: Ina Izbășescu. Muzica: Petru Mărgineanu. Videoproiecții: Lucian Moga. Cu: Gheorghe Visu (*Tatăl*), Maria Ploaie (*Mama*), Toma Dănilă (*Bro*), Katia Pascariu (*Andreea*), Laurențiu Bănescu (*Cătălin*), Izabela Neamțu (*Andreea M.*), Mădălina Ghițescu (*Surdomuta*), Cristian Radu (*Polițistul*). Premiera: 15 ianuarie 2006.**

Foto: Tudor Predescu

Alina MANG

Rețetă de... Scandal

Chiar dacă poate fi pus sub semnul întrebării și comentat, criteriul după care se stabilește dacă un spectacol (sau un teatru, prin producțiile sale) are sau nu succes este în mod evident cel al afluenței de public. Cum s-ar spune, mai clar, cel al biletelor vândute. Nici un director de teatru nu poate să-și permită să nu îl ia în calcul și caută „rețete" care să funcționeze cel mai bine și să-l asigure că nu va avea săli goale. În contextul ofertei culturale a Capitalei, unde teatrele nu au un profil clar definit (să zicem, pe un anumit gen dramatic, pe un tip de spectacol, pe texte clasice, contemporane sau românești etc.), „rețeta" nu trebuie doar să funcționeze, ci să fie una sigură. De preferat comedie, o poveste simplă, credibilă, posibilă oricând și oriunde, replici cu haz, poate chiar ușor „picante", actori cunoscuți. Dacă teatrul mai este situat și în centru, la bulevard chiar, cum este Teatrul „Nottara", toate aceste ingrediente aduse laolaltă oferă multe șanse de reușită. Reacțiile spectatorilor care au vizionat la Sala „Horia Lovinescu" a Teatrului „Nottara" ***Scandal la operă!*** confirmă cele spuse mai sus. Ei au râs în hohote, nu au plecat la pauză, semn că nu s-au plictisit (cu toate că ritmul inițial alert al acțiunii a trenat mai apoi, lungind durata reprezentației) și că așteaptă deznodământul (previzibil, de altfel), iar la final au aplaudat minute în șir. Dacă la premieră, când emoțiile interpreților sunt mai mari decât în cazul reprezentațiilor obișnuite, când în sală sunt și critici de teatru și jurnaliști, când spectacolul este încă proaspăt și nerulat în mai multe seri de joc, montarea s-a bucurat de o primire caldă din partea publicului, realizatorii ei au motive să creadă că au reușit. Care au fost de această dată ingredientele rețetei?

În primul rând, autorul american Ken Ludwig și piesa sa, despre care aflăm din caietul-program că a câștigat două premii Tony, patru premii DramaDesk și trei premii Outer Critics Circle. Un text, ce-i drept, cu mult umor, bine articulat dramatic, cu personaje tipologice, definit conturate: directorul, artistul aspirant la glorie, fata bătrână, cea romantică, soția geloasă și soțul infidel, amanta de ocazie etc. Cu titlul original *Tenor de împrumut*, piesa este construită pe baza unui *quiproquo*. La Opera din Cleveland este așteptat de toată echipa artistică și tehnică, în frunte cu directorul, de toată suflarea melomană a urbei marele tenor Tito Merelli, venit din Italia pentru a cânta, ca protagonist, în *Othello*. Cu puțin timp înainte de începerea spectacolului anunțat, se constată că acesta nu mai poate intra în scenă. Pentru a evita un scandal care l-ar fi compromis, directorul decide ca Max, un băiat bun la toate, să-i ia locul tenorului, în mare secret. Succesul pe care îl are îi confirmă lui Max talentul, dar atrage totodată după sine o serie întreagă de încurcături, pentru că este luat drept tenorul însuși. I se fac „favoruri" din partea actrițelor pentru a fi ulterior promovate, iubita lui cade și ea în brațele „marelui artist", soția presupusului Merelli îl surprinde în flagrant și multe astfel de momente și răsturnări de situații, susținute de replici cu haz și de interpretarea nuanțată a actorilor Teatrului „Nottara", sub îndrumarea regizorului Petre Bokor. Firește că totul se termină cu bine: directorul scapă basma curată, Max se va însura cu fiica acestuia, Merelli se împacă cu soția.

Decorul propune imaginea unei secțiuni transversale a unui apartament de hotel, care permite vizualizarea acțiunilor simultane ce se petrec în două camere

alăturate. Un spațiu construit cu tot dichisul, cu multe uși prin care actorii intră și ies în goana urmăririi adevăratului Othello. Costumele sunt și ele „de calitate", corespund caracterizării fiecărui personaj în parte – evidențiind-o chiar prin vestimentația pe care acesta o poartă, armonic acordate prin culoare și gust întregului ansamblu scenografic, în totalitate realist. Având aceste date, prin simpla sa apariție un personaj stârnește hohote de râs. Cum este cea a liftierului, îmbrăcat în hainele de serviciu ale unui angajat într-un hotel de lux, gata să-i demonstreze maestrului Merelli calitățile sale vocale sau cea a falsului Othello cu fața vopsită în negru, stângaci în costumul de scenă pe care trebuie să îl poarte fără a da de bănuit.

Mai puțin armonizate între ele sunt interpretările actoricești. Alături de momente cu adevărat reușite, partiturile interpretative înregistrează scăderi de forță și ritm, precum și momente de comic șarjat, nu întotdeauna justificat. Remarcabili însă Luminița Erga în rolul soției lui Merelli, Victoria Cociaș în cel al președintei asociației „Prietenii operei" sau Mircea Diaconu în cel al directorului. Ion Grosu este un Max plin de umor, Valeriu Preda un Tito Merelli confuz, surprins de toată încurcătura, Natalie Ester o fiică răsfățată și incurabil romantică, Cristina Stoica Ivanciuc o actriță de operă sexy și insistentă, Alexandru Gheorghiu un simplu liftier care încearcă zadarnic să-i convingă pe toți că poate fi un bun cântăreț.

La *Scandal la operă!* s-a râs și s-a aplaudat mult. Nevoia spectatorilor de a se amuza, de a râde sănătos i-a făcut probabil să treacă peste imperfecțiunile spectacolului și să certifice faptul că „rețeta" aplicată în acest caz de Teatrul „Nottara" a fost una de succes.

Teatrul „Notara" – Scandal la operă! **de Ken Ludwig. Traducerea, adaptarea și regia: Petre Bokor. Decorul: Puiu Antemir. Costumele: Anca Marcu. Cu: Natalie Ester, Ion Grosu, Mircea Diaconu, Valeriu Preda, Luminița Erga, Alexandru Mike Gheorghiu, Cristina Stoica Ivanciuc, Victoria Cociaș. Data premierei: 18 ianuarie 2006.**

Mircea DIACONU, Alexandru Mike GHEORGHIU și Ion GROSU

Ioana MOLDOVAN

Spectacolul de după...

Teatrul Nottara găzduiește în cadrul „Nocturnelor" sale spectacolul ***Hazard,*** după piesa *Valsul hazardului* de Victor Haïm.

Scriitorul, laureat pe anul 2003 al Premiului Molière pentru cel mai bun autor francofon în viață, a fost tradus în 16 limbi, iar piesele i-au fost montate de peste 200 de companii de teatru din 23 de țări. Alice Georgescu semnează traducerea românească.

Hazard, varianta propusă de tânărul regizor Mihai Ardelean (absolvent al Facultății de Teatru din Târgu Mureș și al Facultății de Film din cadrul U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale" București), este o viziune modernă despre ceea ce există dincolo de viață, o metaforă a purgatoriului unde sufletele așteaptă verdictul divin în funcție de viața trăită. Spectacolul imaginează o întâlnire cu un înger „contemporan": *„Am încercat să schițez un înger folosind liniile dictate de societatea în care trăim; să vedem cum ar putea oamenii, lumea să-și creeze un înger"*, se confesează regizorul în caietul-program.

Scenografa Oana Novicov, studentă în anul IV a Univesității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L.Caragiale", realizează inspirat plastic un spațiu de tranzit, provizoriu, asemănător unei stații abandonate, unde noii profeți și-au scris „credința" pe pereți, sub forma unor graffiti. În spiritul *pop-art*-ului, trei pânze pictate polemizează pe tema duplicității divine: Iisus și o felie de *pizza*, Adam și păpușa Barbie ca pereche originară, iar celebra mână de pe bolta Capelei Sixtine nu se întinde pentru a-l atinge pe Dumnezeu, ci pentru a apuca o cutie de Coca-Cola.

În acestă stație de trecere din viață în moarte locuiește un Înger. Un androgin înaripat care, în așteptarea defuncților, ne mărturisește mecanismul său de funcționare: este bărbat când „clientul" este femeie și femeie când „clientul" este bărbat. Un accident mortal îi face cunoștință cu o femeie tânără. Întâlnirea dintre cei doi are ca scop evaluarea vieții trăite. Fracționată în evenimente echivalabile în puncte, existența umană devine o operațiune matematică cu adunări și scăderi. Este obligatoriu ca rezultatul final să numere o sută de puncte, pentru că numai așa este garantat accesul în rai. Altfel... Din păcate însă regulile după care se adaugă sau se retrag punctele sunt inaccesibile și ilogice. Femeia intuiește că nu este altceva decât un produs mediocru din supermarketul omenirii, care încearcă cu disperare să-L îmbie pe Cumpărătorul Unic. „Jocul" la care este obligată să participe este identic cu cel la care au fost constrânși chiar și defuncți iluștrii: Victor Hugo, Newton sau Mozart. Unii au strâns suta de puncte, alții n-au reușit.

Finalul nu oferă o sentință definitivă. După ce s-a eliberat de cele mai negre secrete, toate din categoria experiențelor erotice eșuate, Femeia dispare în întuneric, rostind ironic: *„Cel puțin n-am avut timp să îmbătrânesc..."*. Rămâne însă deschisă discuția dacă a avut timp să realizeze punctajul salvator sau nu.

Spectacolul lui Mihai Ardelean este concentrat, violent într-un mod nonagresiv și foarte bine condus prin intermediul celor doi protagoniști. Anca Loghin *(Femeia)* și Rareș Budileanu *(Îngerul)* emoționează prin jocul lor sensibil și profund, prin puterea cu care reușesc să transmită spectatorului sentimentul că este unul dintre jurații acestui proces divin .

Pe lângă faptul că aduce în atenție un scriitor incitant dar puțin cunoscut scenei românești, montarea lui Mihai Ardelean mai are o calitate: „suferă" de multă tinerețe. Ea pune în valoare, creator, interesul ultimele promoții de absolvenți ai U.N.A.T.C. „I. L Caragiale" pentru textele noi și experiențele teatrale underground din lume.

Nocturnele Teatrului„Nottara" București – Hazard **după** Valsul hazardului **de Victor Haïm; traducerea: Alice Georgescu; regia: Mihai Ardelean; scenografia: Oana Novicov; muzica: Zeno Apostolache. Cu: Anca Loghin** (Femeia)**; Rareș Budileanu** (Îngerul)**. Data premierei: 23 aprilie 2005.**

Doina PAPP

Metafizică în fața unei uși de pal

Sala ArCub din strada Batiștei reintră în circuit teatral cu premiera spectacolului *Ușa,* scenariu de Alice Barb după o piesă scurtă de Matei Vișniec. Scriere aparținând perioadei de dinainte de 1989, când tânărul pe atunci autor era bântuit de frici mai mult sau mai puțin metafizice, mărturisește atașamentul aproape mimetic pentru teatrul absurdului, sub semnul căruia Vișniec a debutat. Nu acest lucru a atras-o se pare pe regizarea Alice Barb, ci mai degrabă posibilitatea de a introduce în schema altminteri aridă și abstractă a autorului generoase idei teatrale.Construindu-și spectacoul pe ambiguitatea unei situații tragicomice, Alice Barb vede în confruntarea cu Necunoscutul din piesa lui Vișniec o posibilitate de a dezamorsa prin râs dilema. O face prin intermediul celor trei personaje care dobândesc în spectacolul său materie, personalitate, mergând până la pitoresc.

Prima intră în scenă Femeia, sub înfățișarea unei călugărițe. La început de nerecunoscut, Cerasela Iosifescu se strecoară treptat în pielea unui personaj mai apropiat de *emploi*-ul ei,impetuos în a-și manifesta eul frământat, în ciuda gesticii reținute. Din primele secunde, când de la podul scenei o pasăre îi trimite un semn al recunoașterii și al norocului cum se spune în popor, tema e demitizată și ușa își pierde simbolul înfricoșător.

Soldatul care intră al doilea în scenă sporește ridicolul situației mai cu seamă prin tentativa reușită de a doborî pasărea buclucașă. Un mulaj cât se poate de butaforic cade, de altfel, la picioarele interpretului, George Ivașcu afișând o candoare plină de tâlc.Pe acest fundal, firește că replicile despre

sensul vieții se demonetizează și conversația despre inefabilul așteptării devine căznită, derizorie.

Intrarea lui Claudiu Bleonț, ca simbol al spiritului ludic, aruncă complet în aer eșafodajul metafizic al expunerii mutând interesul pe mimarea angoasei.Luând în derâdere morga celorlalți Actorul aduce astfel în scenă soluția umană, îndemnându-ne să întâmpinăm râzând destinul. Aerul lui de cabotin nu destabilizează mesajul, dată fiind intenția mărturisită de a submina discursul serios din subsolul spectacolului. Hotărâți să înfrunte cu demnitate misterul morții, cei trei își vor pregăti în final o ieșire din scenă pe măsură. Regizoarea nu omite să ne strecoare aici și gândul profund al singurătății pe care trecerea pragului o impune.

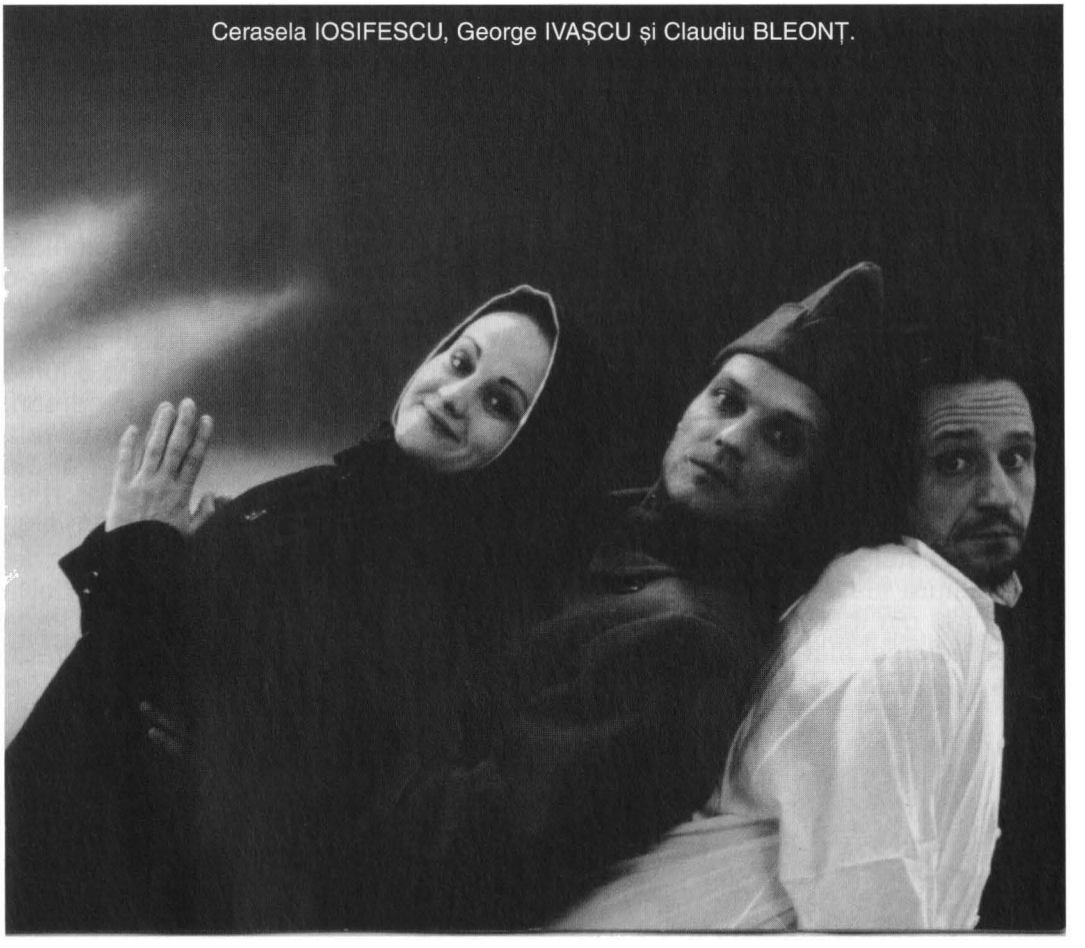
Deși condițiile sărace o văduvesc de posibilitatea de a avea un ambient mai teatral,reprezentația își păstrază suflul mai cu seamă datorită interpreților care creează cu bogăție de mijloace personaje viabile.Meritul regizoarei este nu numai de a-i fi ales, ci și acela de a-i fi făcut să comunice pe aceeași limbă.

Liviu ORNEA

Trecerea

În piesele lui Matei Vișniec, cel puțin în cele dintr-o anumită perioadă, se așteaptă. Așa de exemplu în *Angajare de clovn*, în *Violoncelul*. Sunt, toate, texte destul de asemănătoare ca formulă și ca miză. Personajele sunt surprinse în momentul premergător trecerii, se identifică, se cunosc sau se definesc în funcție de actul trecerii – către o altă etapă de viață sau către moarte. La fel în ***Ușa***, recentul spectacol pus în scenă la ARCUB de Alice Barb. Trei personaje, trei tipologii diferite, trei moduri diferite de a înțelege existența: omul credincios fără rest, sigur de adevărul lui, aparent împăcat, dar de sub platoșa căruia mai străpung când și când demonii îndoielii (Cerasela Iosifescu); omul cuminte, sfios în fața legii, temător și, poate de aceea, impulsiv și chiar vărsătoriu de sânge (George Ivașcu); artistul, boemul, cel ce bravează viața și moartea, ascunzându-și cu grijă fricile în spatele unei veselii jucate (Claudiu Bleonț). Ca și altele, și acest text e bine scris, dar pare greu de ridicat. Alice Barb (care a lucrat și la text – cu acordul autorului) reușește și construiește cu foarte mare economie de mijloace și cu mare discreție un spectacol bun, limpede în care tema – așteptarea morții – e tratată cu umor și duioșie, umanizată, făcută parcă mai ușor de digerat.

E un spectacol de actori în care am avut bucuria să-l văd pe Claudiu Bleonț jucând natural, stăpînindu-și energia debordantă și vocea, fără șarjă inutilă, fără vulgarități, așa cum nu-l mai văzusem de multă vreme (cu excepția spectacolului *Nu se știe cum* de la „Nottara"; dar l-am văzut de curând și în Cațavencu, la Național, seară de care aș prefera să uit, așa că mi-e clar că aici, la ARCUB, și la „Nottara" e mâna regizorilor). Și Cerasela Iosifescu e credibilă în rolul ei de femeie care-și așteaptă împăcată plecarea, cu masca ei



Cerasela IOSIFESCU, George IVAŞCU şi Claudiu BLEONŢ.

de calm impenetrabil întipărită pe chip, din care iese în numai două scene, dintre care una m-a cam descumpănit cu o schimbare foarte violentă de registru, a cărei logică în construcţia personajului mi-a scăpat. Dar, pentru mine, revelaţia spectacolului a fost George Ivaşcu. Într-o uniformă de soldat, cu mişcări care aduc cu ale lui Charlot, are în permanenţă o expresie gravă, chinuită, îngrozitor de omenească în spaima lui, nu atât de moarte, cât de răceala, de neprietenia, de cruzimea aşteptării. El e omul simplu, serios, cu bucurii simple (e fericit să se adăpostească de ploaie sub o umbrelă, rezolvă integrame, nu-i plac excesele artistului care-l tot provoacă, pleacă la drum cu mâncare la el) şi are nevoie doar de un pic de căldură. Soluţia, previzibilă, şi pentru el şi pentru ceilalţi – spaima uneşte –, trecerea împreună, de mână, e inteligent dinamitată de regizoare: uşa e îngustă, fiecare trebuie să treacă tot singur.

Text bun, trei actori foarte buni şi o regizoare pe măsură: reţetă sigură.

ArCuB, cu sprijinul Teatrului de Comedie – Uşa **de Matei Vişniec. Versiune scenică, regie, scenografie, coloana sonoră: Alice Barb. Cu: Cerasela Iosifescu, George Ivaşcu, Claudiu Bleonţ. Asistent regie şi PR: Violeta Picioruş. Data premierei: 18 februarie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

Lumile lui Steve

Lumile lui Steve, deși sunt mai multe, sunt foarte sărace. Există o lume a iubirii. Neconcludentă. Iubita îl părăsește repede, plecând în străinătate (la mai bine), unde-și găsește alt iubit. Există o lume-casă, formată dintr-o saltea gonflabilă, o lampă răsturnată, o cuvertură, o cameră video și două televizoare. Există o lume a profesiei. Steve are o emisiune la TV (fără cine știe câtă audiență), organizează un festival de teatru – underground. Există o lume a desenelor animate (la modă). Este vorba despre Iepurașul spațial Emerson, care spune că face o grămadă de lucruri... plictisitoare, dar despre plictiseală vom vorbi (și) mai încolo. Există și Peca Ștefan, autorul. Face parte și el din lumile lui Steve. (Și din lumea „DramAcum"). Există și un text, ***I hate Helen***, al lui Peca Ștefan, să-i spunem postmodern, pentru că postmodernismul suportă, oricum, destule. Lumea lui Peca Ștefan este și ea măruntă. E o lume tip *puzzle*, cu o cultură luată de pe internet, sau de la televizor, sau din ziare, sau de la radio, sau din toate la un loc. O lume fără prea mare acoperire. E drept, Peca Ștefan este cel mai jucat autor tânăr român. Așa am citit și eu undeva. E drept, piesele lui Peca Ștefan sunt scrise cu inteligență, au (adesea) umor. Dar această poveste e destul de fărâmițată, lipsită de substanță, cu prea multe intervenții ale Iepurașului interstelar Emerson. Peca Ștefan are – în această piesă – idei, nu are profunzime. Are vervă, nu are forță. Are sclipiri, nu are o creștere gradată a conflictului. Are un deznodământ precar. Faptul că Peca Ștefan se introduce (ca personaj) în economia textului, are oarecare haz, însă nu înviorează prea mult trama. Poate dacă regizoarea ar fi avut curajul – așa cum, mai pe la începutul anilor '90, Cătălina Buzoianu l-a avut cu Mircea Cărtărescu, care a apărut în *Levantul* (Teatrul „Bulandra") –, să-l distribuie, în spectacol, chiar pe autor și nu un actor (Iulian Postelnicu), reprezentația ar fi câștigat în inedit.

Așa cum este realizat de către Carmen Lidia Vidu, spectacolul *I hate Helen* de Peca Ștefan, rămâne numai o încercare (tinerească), un exercițiu sprințar, agreabil, în care mijloacele teatrale se îmbină armonios cu cele media, regizoarea având deja știința unui asemenea melanj. Momentele video, perfect inserate în cadrul reprezentației și excelent realizate (tehnic și artistic) au, totuși, un cusur major: sunt prea lungi. Cele de teatru au și ele burți. Decupajul muzical este impecabil – și realizat, și asamblat. Evoluția lui Marius Manole este convingătoare; din păcate, actorul este sub potențialul cu care ne-a obișnuit. Ni se vorbește despre iubire, despre ură, despre frustrări, despre idealuri, despre moarte... Însă rămânem cu impresia că doar ni se vorbește. Nu avem certitudinea că se întâmplă ceva cu adevărat grav. Pentru că jocul actorilor se interferează mereu cu momentele video, începi să fii tracasat de convenții. Te plictisește rău de tot Iepurașul spațial Emerson, care, la un moment dat, se transformă într-un criminal (mai mult sau mai puțin) plătit. (Îl ucide pe noul iubit al fetei.) Trecerile bruște dintr-un plan în altul rup fluența reprezentației, disipează acțiunea.

Aș vrea să fiu bine înțeleasă, *I Hate Helen* nu este un spectacol prost, este unul neîmplinit. Și cred că hiba principală o are chiar textul. Prea firav, de la început doar un pretext, nu o scriere autentică. Peste un text-crochiu, regizoarea vine cu idei, viabile, de cele mai multe ori și interesante, însă nici autorul, nici regizorul, nici scenograful și nici actorii nu izbutesc să dea o formă rotundă întregului. Sunt momente și momente. Unele – impresionante, altele – comice, relaxante, altele – simpatice, altele – care te lasă rece sau te plictisesc de-a dreptul.

Față de alți colegi de generație, Carmen Lidia Vidu se caută pe sine, caută un stil regizoral care să i se potrivească, este atașată de acest gen de teatru, cu multe efecte speciale, știe să asambleze scenele jucate cu cele video, are imaginație. Trebuie doar să se curețe de balast, să câștige în profunzime, să treacă de mijloacele formale către cele de rezistență.

Tot față de alți colegi de generație, Peca Ștefan, are talent, are condei, are știința replicii, are umor. Trebuie doar să-și studieze (nu doar să-i citească!) „colegii" de mult consacrați, pentru ca, abia mai pe urmă, să devină el însuși un mare dramaturg.

ArCuB – *I Hate Helen* de Peca Ștefan. Regia: Carmen Lidia Vidu. Scenografia: Mihai Păcurar. Sunetul: dj Yann Leblay. Video: Ioan Cocan. Cu: Marius Manole, Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Mihai Cuciumeanu, Iulian Postelnicu, Rodica Ioana Ionescu.

Constantin PARASCHIVESCU

Şansa tinereţii

Pe regizorul Gavril Borodan l-am cunoscut la Constanţa, unde i-am văzut două spectacole: *Năpasta* de I.L.Caragiale (2001) şi *Bârfele femeilor* de Carlo Goldoni (2004). A mai montat la Botoşani, la Oradea, la Reşiţa, la universităţi de artă din Iaşi şi Târgu Mureş. La Reşiţa a regizat două comedii, *Încurcă-lume* de A. de Herz şi ***Veneţiana*** de un autor anonim renascentist. Anul trecut a realizat cu o echipă de entuziaşti un spectacol la Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu" din Bucureşti, *Escurial* de Michel de Ghelderode, coerent în concepţie, deficitar în expresie din pricina retorismului principalului interpret. Tot la Casa de Cultură bucureşteană a pus în scenă recent comedia care i-a fost apreciată la „Zilele Teatrului Reşiţean", *Veneţiana,* cu o trupă de patru absolvenţi şi doi studenţi la facultăţi de teatru diferite. Înzestraţi, inimoşi, plini de haz.

Se spune că piesa a fost descoperită la începutul secolului trecut într-o bibliotecă din Veneţia, în 1928, are cinci acte şi se pare că a fost scrisă în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Deci, înainte de Goldoni, care i-a eternizat cu har pe veneţieni. Autorul anonim nu construieşte caractere, ci o intrigă simplă în jurul încurcăturilor amoroase în care se prinde un tânăr curtat de două doamne. O văduvă, Angela, şi o femeie căsătorită, Valeria, amândouă cu sânge fierbinte şi ochi aprinşi de dorinţă la apariţia junelui Iulius. Îşi trimit slujnicile să-l atragă, stabilesc întâlniri, se bucură el de graţiile uneia, are parte de hachiţele alteia şi când o sclipire de şansă reciprocă se iveşte, îşi arată faţa turbată bărbatul încornorat, pus pe represalii.

Şansa regizorului sunt tocmai aceşti tineri, care joacă natural şi convingător patima amoroasă, fără excese, cucerind prin farmec şi nerv. Junele disputat are o candoare naivă, e subţirel şi drăguţ şi e mirat el însuşi de avansurile nesperate ale damelor (Ciprian Braşoveanu). Una dintre ele, Angela, e o „văduvă veselă" fără fasoane, cu nuri ademenitori şi râs senin în obraji, care parcă se joacă cu prada proaspătă (Iulia Brezeanu), cealaltă, Valeria, e mai înţepată, dar în controversă cu ea însăşi, când aprigă, când prizonieră patimii (Emanuela Ciucan). Două slujnice cu temperamente diferite, Oria, micuţă de statură, zvârlugă, numai nerv, cascade de râs şi vino-ncoa (Julieta Maria Georoiu) şi Nena, mai reţinută, cu oarecari maniere (Ruxandra Posirca). Mai apare un june, parcă valet, Bernardus, cu disponibilităţi comice (Marian Răducu) şi, în final, când nu-l dorea nimeni, însuşi încornoratul, furios şi fioros, în persoana regizorului care ne face, astfel, o surpriză agreabilă în plus, pe lângă aceea a jocului condus cu vervă, inspiraţie şi haz autentic. Doar unele ţipete stridente din partea perechii Valeria–Oria ar trebui estompate, că supără.

Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu" – Veneţiana: **de un autor anonim. Regia: Gavril Borodan. Decor: Edith Negulici şi Gavril Borodan. Costume: Edith Negulici. Muzica: Ion Enache. Cu: Ciprian Braşoveanu, student anul trei la Universitatea „Hyperion" (*Iulius*), Iulia Brezeanu, absolventă UNATC, clasa Gelu Colceag (*Angela*), Ruxandra Posirca, studentă anul doi la Universitatea „Spiru Haret" (*Nena*), Emanuela Ciucan (*Valeria*), Julieta Maria Georoiu (*Oria*), Marian Răducu (*Bernardus*), absolvenţi ai unor facultăţi particulare. Reprezentaţia: 22 ianuarie 2006.**

Andreea DUMITRU Cluj Napoca

Zoe, fii... bărbat!

Montând ***O scrisoare pierdută***, în suita unor texte calibrate matematic, așa cum sunt *Așteptându-l pe Godot* și *Discipolii* lui Visky András, Tompa Gábor pare să își îngăduie, în sfârșit, un răgaz de extremă dezinhibiție ludică. Mai întâi, pentru că, spre deosebire de Beckett, autor încă tributar propriului canon, Caragiale suportă multe, iar apoi, pentru că regizorul este și director de trupă, având libertatea de a jongla cu distribuții, *contre-emploi*-uri, disponibilități sau inerții. De data aceasta, Tompa își propune să testeze nu doar limitele partiturii caragialiene, ci și pe cele ale propriului public. Încă din '88, când prezentase *Noaptea furtunoasă*, într-o versiune, după opinia sa, mai bună, dar și „mai radicală" decât cea realizată în '84, la Târgu Mureș, regizorul sesizase „o reticență de neînțeles, o respingere de neînțeles a publicului maghiar din Cluj față de Caragiale" (vezi vol. *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*). Așa încât, abandonarea temporară a acestei dramaturgii plasa premiera *Scrisorii pierdute* în zona riscului repertorial. Părea aproape imposibil de precizat în ce măsură ingenuitatea publicului față de o întreagă mitologie țesută în jurul operei avea să decidă succesul sau, dimpotrivă, eșecul montării.

Îndrăzneala regizorului a mers, însă, mai departe: pentru prima dată în spectacologia caragialiană, rolurile masculine ale piesei sunt jucate de actrițe și... *viceversa*: în interpretarea lui Bács Miklós, Zoe e... „bărbată" la modul propriu. În ciuda inversiunii sexuale, personajele poartă costum, cravată, gambetă, singura apariție în fustă fiind (dacă îl excептăm, totuși, pe Pristanda, deghizat în Scufița roșie la întrunirea din actul III) femeia de serviciu care valsează cu mătura, la începutul spectacolului! Convenția se instaurează gradat, spectatorul fiind pus în situația de a o accepta mai mult amuzat decât contrariat. Printre propunerile șocante ale montării se află și aceea de a o distribui în rolul Tipătescu pe debutanta Skovrán Tünde, prezență energică și bine clădită; în Trahanache, tânăra Kali Andrea face o compoziție atât de riguroasă și, în același timp, atât de puțin ostentativă, încât, după părerea mea, poate fi considerată un reper în istoria acestui rol; ce să mai spunem de Cațavencu, transformat, prin jocul lui Kézdi Imola, într-un exemplar uman de sex incert, un soi de dandy provincial, afectat și spilcuit până în vârful unghiilor... ojate!

Spectacolul lui Tompa Gábor relansează controversele provocate de interpretările originale, nonconformiste ale pieselor lui Caragiale. Să amintim doar modul în care un critic, altminteri interesant și competent, precum Alexandru George respingea mitul unui Caragiale „carnavalesc", impus și întreținut de Al. Paleologu, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu sau Lucian Pintilie: „Nicăieri în opera lui Caragiale, lumea nu trăiește o răsturnare, o inversare de roluri, ca un factor dinamic și semnificativ. Personajele lui sunt în copleșitoare majoritate construite pe baza concepției clasice a fixismului tipologic". Ei bine, tocmai respingerea acestui fixism motivează intervenția radicală a lui Tompa Gábor: „am vrut să eliberez actorii de constrângerile apăsătoare ale «marilor spectacole», respectiv de sub povara de a interpreta caractere", afirmă regizorul în caietul-program. Cu alte cuvinte, el îmblânzește „monstrul" – „capodopera" –, aplicându-i termenul mult mai inofensiv de „partitură". Interpretarea nu mai constituie, astfel, un test de genialitate, ci o probă de virtuozitate. Într-adevăr, actorii trebuie să fie

foarte concentrați pentru a putea jongla în permanență cu o autoreferențialitate atât de poznașă. Imaginați-vă un interpret impozant prin statură, așa cum este Bács Miklós, în costum alb impecabil, gudurându-se, între două sincope, pe lângă prefectul sexy, amenințând sau fluturându-și, provocator, batista de dantelă: „Sunt nenorocită, Fănică! [...] Am fost o copilă... [...] Tu ești bărbat, nu-ți pasă!"

În fond, oricât de ciudat ar părea, strategia regizorului constă în dezvoltarea unor indicii oferite cu generozitate de text. Tompa Gábor apropie până la o periculoasă confuzie domenii care, oricum, interferează intim atât în lumea lui Caragiale, cât și în mentalitatea curentă: politica și sexualitatea. El supralicitează comic principiul lui *viceversa*, în care eseista Marta Petreu vedea „mecanismul favorit al ontologiei literare caragialiene". Această operațiune chirurgicală își găsește justificarea și în plan psihologic, dacă ne gândim că personajele demonstrează o inepuizabilă labilitate comportamentală. Ele trec fără nici un efort de la tonul impacientat și îndârjit la „insinuarea caldă"; simulează calmul în plină criză de nervi, își taxează verbal adversarul zâmbind „cu bonimie", ca să nu mai vorbim de mania generală a invocării acelui inatacabil, perfid: „dacă mă iubești...". Lumea din *O scrisoare pierdută* este, prin urmare, o lume cu abilități și trucuri feminine, cele mai uzitate fiind șantajul sentimental și *compromisul*, acea virtute „definitorie pentru sistemul politic descris de Caragiale" (Alexandru George). Armele ei cele mai eficiente nu sunt doar isteria și leșinul, ci și spiritul concesiv, absența ranchiunei (în fond, de asta e Zoe „damă bună"), adaptarea la circumstanțe, intuiția fulgerătoare a unor aranjamente mai profitabile.

La fel de insolită se dovedește și scenografia spectacolului. Ce e drept, ideea este mai veche și îi aparține regizorului, care a folosit-o pentru prima dată în decorul realizat de Maria Miu în varianta târgu-mureșeană a *Nopții furtunoase*. Doar că acolo, într-un cadru de mahala, cele două bude din lemn (una pentru bărbați și alta pentru femei) nu făceau notă discordantă. La rândul ei, versiunea clujeană a piesei propunea „un decor în construcție" (autor: T. Th. Ciupe, ca și în cazul *Scrisorii pierdute*), păstrând WC-ul, de astă dată unic și central. În plus, în mijlocul molozului general, povestește Tompa Gábor, în volumul de conversații cu Florica Ichim, citat mai sus, „era un covor persan pe care nu se putea păși, toată lumea sărea peste el. Singurul moment în care era voie să pună cineva piciorul, era cititul ziarului *Vocea Patriotului Naționale*". Să revenim în 2006. Cât de ageamii sunt politicienii de ieri (și de azi) aflăm chiar din primele imagini ale spectacolului. Acțiunea *Scrisorii pierdute* a fost mutată într-o budă cât se poate de elegantă, tapetată cu faianță albă – aluzie transparentă și inspirată la incontinența (u)morală a acestei lumi. O budă-salon, pentru că de sus atârnă un candelabru fin, dar și o budă-tribună, pentru că aici este amplasat microfonul pentru discursuri și, mai ales, covorul roșu, care rămâne neatins, tabu, până la finalul spectacolului. Pe o latură a decorului, la vedere, sunt dispuse pisoarele bărbătești, de celalată parte, se află cabinele femeiești, ascunzători ideale pentru Zoe și Tipătescu.

Delimitarea aceasta funcționează perfect și în scena luărilor de cuvânt: tabăra lașilor Farfuridi–Brânzovenescu (foarte bună colaborarea celor două actrițe Panek Kati–Albert Csilla, cuplu alcătuit pe principiul contrariilor) se află în jumătatea rezervată femeilor, în timp ce simpatizanții lui Cațavencu sfidează opoziția până și prin gestul atât de masculin al urinatului la perete. O întreagă forfotă răbufnește, din când în când, în scenă prin mutatul de colo-colo al unor scaune de birou, încă noi, ambalate în folie, imagine care spune și ea suficient de multe despre lipsa de experiență, imaturitatea acestor politicieni-amatori, după cum și mai multe spun, parcă, sulurile de hârtie igienică folosite la numărătoarea voturilor.

Impresia creată de scenograf este, însă, aceea a unui spațiu elegant și aerisit, permițând coregrafii dintre cele mai năstrușnice, imaginate de Vava Ștefănescu. Regizorul are ideea de a multiplica imaginea Cetățeanului turmentat (aproape imponderabilă, și cu atât mai comică, se dovedește Boldizsár Emöke), așa încât avem un întreg grup de alegători dezorientați, evoluând în pas săltat, pe muzica de țambal a lui Toni Iordache (în *Noaptea furtunoasă*, Tompa folosise sârbe, tangouri languroase, *Zaraza*). În mod similar este tratat momentul încăierării din actul III, când, peste învălmășeala generală, coboară, încet, din podul scenei, un văl de celofan. Sub el, personajele încremenesc în ipostaze bizare, de veșnici combatanți – imaginea amintind monumentele închinate „apărătorilor patriei", evident, într-o cheie sarcastică. În această mizanscenă involuntară și, totuși, cât se poate de adecvată unei descinderi triumfale, apare, târându-se cu ajutorul unui cadru metalic, sulfurosul Agamiță Dandanache (M. Kántor Melinda), abia camuflându-și puseurile libidinale sub masca de șofran.

Deși impregnează tabloului general o culoare locală, regizorul are grijă să evite reacțiile de distanțare ale publicului maghiar și, vrând parcă să spună că mediul și jocurile politice sunt aceleași peste tot, îl invită pe singurul personaj neutru (adică, pe femeia de serviciu) să prefațeze partea a doua a montării cu un discurs naționalist inspirat din lirica maghiară. Dacă unora li se va părea, totuși, că spectacolul pune surdină satirei politice, eu aș spune că, dimpotrivă, ironia regizorului taie adânc în răni deschise. Combinația dintre versatilitatea specific feminină și machismul de suprafață al clasei politice naște veșnic pui vii – aceasta pare a fi concluzia regizorului (spectacolul se deschide, de altfel, cu imaginea unui Pristanda în miniatură, patrulând în uniformă și rotindu-și sever bastonul prin aer). În regia lui Tompa Gábor, *Scrisoarea pierdută* e un discurs de actualitate, impecabil articulat, fără excese, în ciuda supralicitării umorale. Spectacolul funcționează, totodată, și ca pandant antitetic al *Discipolilor*, după cum sugerează poarta decupată în cortina de fier a teatrului, imaginea-racord a celor două montări. De o parte a acesteia, în adâncul scenei, suntem invitați să descifrăm tabloul de o sobrietate aproape biblică al Istoriei noastre recente, de cealaltă parte, cea lumească, publică, contemplăm imaginea caricaturală, colcăitoare a prezentului.

La Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, piesa lui Caragiale (care se bucură, după spusele regizorului, de traducerea excepțională a lui Seprödi Kiss Attila) își confirmă destinul norocos, făcând, în ciuda montării nonconformiste, săli pline și receptive. Nu e doar victoria lui Caragiale asupra timpurilor și moravurilor; e și meritul unei trupe fără egal, al unei echipe perfect motivate, alcătuite din dramaturgul Visky András, coregrafa Vava Ștefănescu, scenografii T.Th. Ciupe (decor) și Carmencita Brojboiu (costume). Din acest context nu ar trebui omis nici autorul afișului, al cărui concept grafic trimite, prin imaginea pălăriilor (meloane), dispuse în două tabere, albe și negre (politica, se știe, nu admite nuanțe), la o temă atât de familiară regizorului. S-ar spune că un fluid beckettian circulă prin cele mai recente montări ale lui Tompa Gábor, indiferent că unii îl caută pe Godot, iar alții doar o banală scrisorică de amor.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Az elveszett levél / O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale. Traducerea: Seprödi Kiss Attila. Regia: Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decorul: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Distribuția: Skovrán Tünde, M. Kántor Melinda, Kali Andrea, Panek Kati, Albert Csilla, Kézdi Imola, Vindis Andrea, Csutak Réka, Laczó Júlia, Albert Júlia, Kató Emöke, Bács Miklós, Mányoki Bence, Boldizsár Emöke, Györgyjakab Enikö, Vajna Noémi, Pethö Aniko, Nagy Eszter, Darvas Beáta, Kovács Tímea Aletta, Domokos Erika, Madaras Júlia, Mezei Gabriella, Bándi Johanna, Halmen Krisztina, Bíró Eszter, Benedek Ágnes. Data reprezentației: 27 ianuarie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ Brașov

Cu publicul agresat și agresor

Este interesant să urmărești cu consecvență activitatea unor regizori, pentru că poți descoperi traiectoria artistică a acestora, uneori – fin conturată, alteori – destul de haotică, fără un program anume. Nu știu în ce măsură e bine sau rău să ai un proiect gândit în amănunt, să dezvolți permanent aceleași obsesii, aceleași idei, fiindcă există riscul de a face, la un moment dat, spectacole după „rețetă". Nu știu nici dacă e bine sau rău să dorești să surprinzi mereu, pentru că poți lesne glisa spre lucruri răsuflate.

Mihai Măniuțiu face, însă, parte dintr-o categorie specială a teatrului românesc, este un *regizor-teoretician*, cu un sistem solid, pe care îl pune, cu asiduitate, în practică. În vremea din urmă, pare să-l preocupe, în mod special, translarea în actualitate a textelor clasice, adaptarea acestora la societatea modernă, la fel de marcată de violență ca și cele mai vechi. Și dacă în anii '90, în producții precum *Caligula* și *Richard al III-lea* / *Richard al II-lea*, încerca să aducă o ciudată justificare acceselor tiranice ale eroilor, aproape absolvindu-i de vină (societatea, destinul, boala erau răspunzătoare pentru comportamentul aberant al acestora), acum, regizorul este atras de alte dimensiuni: predispoziția, dintotdeauna, a omenirii pentru agresivitate, despotism, crimă. La început, spectacolele sale erau elegante, rafinate, reci, lipsite de cea mai vagă emoție; azi, cruzimea lor devine, adesea, copleșitoare. Imaginile sunt, cel mai adesea, terifiante. Uneori, ele sunt asociate cu mirosuri îngrețoșătoare (în *Bacantele*, producție a Teatrului „Tony Bulandra" din Târgoviște, eroinele se tăvălesc prin praful scenei, își pun făină pe cap, dezbracă un bărbat, toarnă iaurt peste el, gol, după care îl ling. Nu e o priveliște tocmai ușor de... digerat. În *Perșii*, spectacol realizat la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, personajele, aurite de-a dreptul, pășesc pe un covor gros din... floricele de porumb, întreaga reprezentație petrecându-se în mirosul puternic al acestora. În *Electra,* întâi producție a Teatrului din Oradea, apoi a celui de la Sibiu, sângele este... vin. Mirosul *îmbătător* al acestuia nu atenuează cruzimea scenelor.)

Delir în doi... în trei, în câți vrei de Eugen Ionescu, spectacol montat pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, continuă această preocupare a regizorului pentru monstruos, pentru situații extreme, șocante. Publicul, aflat pe scenă, este asimilat reprezentației, fiind *obligat* să participe: este agresat și se simte, la rându-i, agresor. Pentru ca spectacolul să fie mai dens, creatorul amplifică numărul personajelor. Spațiul de joc, aparent haotic, îi include oarecum și pe spectatori. Multe cutii de carton, de diferite dimensiuni (amintind de cele din *Bacantele* târgoviștene), umplu scena. Actorii mișună printre ele, acestea se dărâmă, șubredul „zid" poate fi ușor (re)construit, dar oricum nu ferește pe nimeni de nimeni / de nimic. Personajele mor și sunt închise în cutii enorme. De fapt, întreaga noastră viață se petrece în cutii, printre cutii, pe sub cutii. Reprezentația se consumă la maximă intensitate, totuși, mijloacele sunt, înadins, folosite cu parcimonie. Mișcările sunt stereotipe (ca și limbajul), se strigă mult, spaima / ura eroilor se amplifică, năpădindu-ne și pe noi. Se ajunge la paroxism o dată cu cea

de-a treia scenă (Iulia Popescu, Codruța Ureche, Vlad Jipa), când țipetele, înghiontelile, împroșcatul spectatorilor din primul rând cu bere fac să se depășească, ușor, pragul suportabilității. Te simți închis într-un ring, vrei, cu obstinație, să scapi. O ironie marcată de sarcasm pigmentează reprezentația.

Totul e atât de atent construit, atât de migălos, atât de coerent, în acord perfect cu ceea ce și-a propus regizorul, încât chiar dacă-ți displace, ești obligat să apreciezi actul scenic. Este un spectacol greu asimilabil, dar care te marchează puternic. Actorii fac față demersului, sunt foarte mobili, foarte receptivi la indicații; de altfel, la Brașov se lucrează mult și se lucrează bine, așa că experiența își spune și ea cuvântul. Nu există decalaje de interpretare, toți funcționează perfect în mecanismul creat de Mihai Măniuțiu. Este un spectacol remarcabil, însă greu de privit. Declanșează în noi resorturi nedorite.

Teatrul „Sică Alexandrescu" – Delir în doi... în trei, în câți vrei **de Eugen Ionescu. Traducerea: Vlad Zografi și Vlad Russo. Regia: Mihai Măniuțiu. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgoiescu. Mișcarea scenică: Vava Ștefănescu. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Marius Cordoș, Bianca Zurovski, Mihai Bica, Iulia Popescu, Codruța Ureche, Vlad Jipa, Marius Cisar, Gabriel Costea, Demis Muraru.**

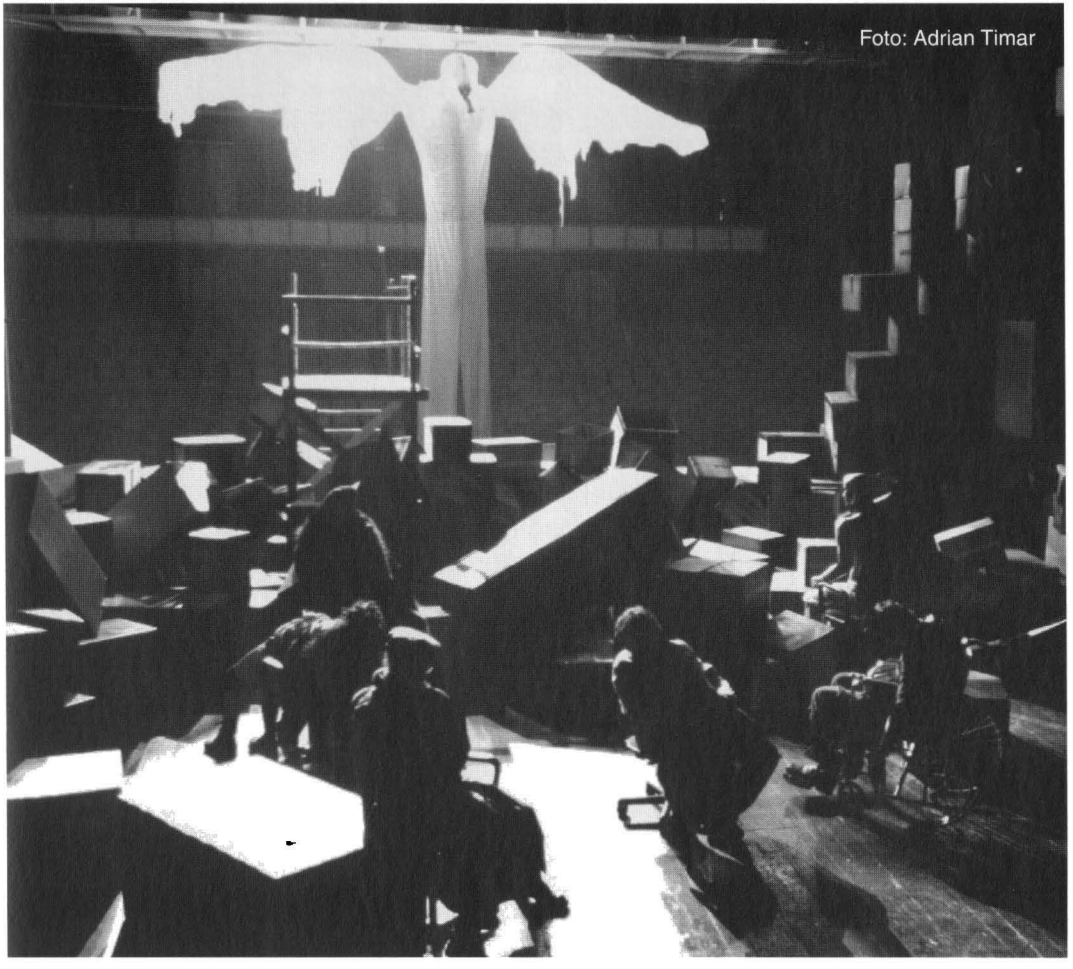


Foto: Adrian Timar

Elisabeta POP Oradea

Shakespeare în musical

Încep prin a vă spune că am văzut premiera spectacolului ***Nevestele vesele din Windsor*** în noiembrie și apoi, în ianuarie, a 10-a reprezentație. Și bine am făcut, fiindcă m-am convins încă și încă o dată, că e excelentă ideea, atunci când vrei să scrii despre un spectacol, să-l revezi la un interval ceva mai mare de la premieră. Am avut și eu plăcuta surpriză să văd un spectacol infinit mai strâns, mai închegat, dezinhibat de emoțiile copleșitoare ale premierei (și încă una într-un Festival Național!), un spectacol care se joacă mereu cu sala plină și cu un succes de public pe care, de altfel, au scontat și directorii instituției.

S-ar putea ca unii, inițial, să fi venit la spectacol să vadă clasica și totodată celebra comedie shakespeareană, dar cei care vin acum sigur știu că se află în fața unui spectacol muzical, acest gen modern și foarte gustat, mai ales de publicul tânăr.

Spectacolul, realizat într-un timp record (se cuvine să-i cer aici, public, scuze lui Victor, pentru îndoielile mele că ar putea face atât de repede un spectacol de o asemenea anvergură) și, judecând după rezultate, acesta s-a dovedit nu doar scurt, cât să nu obosească, ci și bun și vesel , să placă , să atragă un public care, de ce să nu recunoaștem, s-a cam îndepărtat de teatru...

Văzând distribuția, ca una care cunoaște bine trupa, mi-am pus , firește, întrebarea, de ce un actor – bun de altfel – ca Daniel Vulcu a fost distribuit în grăsanul, în dolofanul Falstaff, când el, multă vreme idolul orădencelor (acum aud că i-a luat locul Richard Balint), are încă o siluetă de invidiat. Explicația e simplă: actorul are de cântat și Vulcu cântă foarte bine. Și, desigur, cum vom vedea, miza acestui spectacol e puțin schimbată, nu silueta lui Falstaff e lucrul cel mai important aici...De altfel, Vulcu și-a gândit milimetric partitura, nepierzând din vedere apucăturile grosolanului curtean, un nobil care a uitat de mult ce înseamnă adevărata noblețe. Actorul are destul umor și în mai toate aparițiile aduce o trăsătură nouă, pe cât posibil numai a lui, în creionarea simpaticului personaj.

Spectacolul, să spunem de la bun început, ni s-a părut foarte bun, dacă ne raportăm la alte spectacole de gen de la noi. Regizorul – și scenograful, ei, da, scenograful, care, dacă spunem că este Adriana Grand, nu mai trebuie să adăugăm nimic: decorul, recuzita, costumele ironico-satirice, nelegate strict de o epocă sau alta, toate contribuie în mod esențial la reușita spectacolului – și-a făcut, ajutat de câțiva specialiști, o versiune proprie, capabilă să răspundă viziunii lui. A folosit, în acest scop, pe lângă traducerile la îndemână, plus una special comandată, și fragmente scurte din *Henric IV*, spre a întregi, cum știm, fabulosul portret al personajului central, Falstaff.

Daniel VULCU și Corina CERNEA.

Spectacolul începe cu cca 1o–12 minute înainte de a bate gongul. Pe scena aproape goală, actorii, viitorii interpreți ai personajelor , acum în costume civile, ca să zic așa, se încălzesc, se mișcă și fac vocalize, adică se pregătesc pentru reprezentație. Publicul intră, își caută locurile, se așază, cumpără programe de sală, apoi îi privește cu interes, unii întrebându-se ce fac pe scenă.

La un anume moment, grupușoarele se strâng, lăsând clar impresia că devin o trupă teatrală. Și încep să cânte un frumos cântec închinat teatrului și slujitorilor lui. *Totus mundus agit histrionem*...E un cântec frumos, pe care interpreții îl cântă din toată inima.Spectacolul poate începe.

N-am să povestesc acum nimic din arhicunoscuta comedie, din care regizorul a păstrat canavaua, brodând pe ea, de dragul înțelegerii acestui timp, cu tot ce ține de realitățile lumii moderne, scene din imediata noastră apropiere: muzica cu decibelii ei asurzitori, revolta împotriva nedreptăților de tot felul, drogurile, șomajul, alcoolul, mania modei, graffiti, internetul cu obsesia „navigării" și a jocurilor, de tot simpatică fiind ideea de a pune în locul literei *a* din „rai" sau „iad", obișnuitul *a rond* de la computer, apoi agresivitatea, dar mai ales, setea nemăsurată de bani, șantajul și corupția, și, nu în ultimul rând, disprețul pentru legile oricum nedrepte... Și, dacă tot ne adresăm publicului din mileniul trei, de ce să nu înlocuiască Falstaff scrisorile către doamne cu două casete video identice pe care, firesc, ele le „citesc" la televizor. Și de ce, mă rog, coșul de rufe în care-l vâră glumețele neveste pe cuceritorul june ofilit, să nu devină tomberon? De nota 10 rămân și văcuțele, aluzie la știm noi ce, două văcuțe pe care le plimbă preotul fără nici o noimă prin scenă când vine la duel...Incredibil, Adriana le-a confecționat din sticle goale de plastic (altă aluzie la sufocanta lume de plastic în care ne ducem zilele), banalele sticle bine așezate, cu dopurile lor colorate, fiind de un efect delicios, vă asigur.

Prima scenă ne face cunoștință cu Falstaff și gașca, banda lui de golani, de derbedei, de pungași, de trântori, de tâlhari, de nesățioși, de vicioși. Falstaff nu e grăsan, burduhănos, cum spuneam, nu curge osânza pe el, așa cum l-a caracterizat Shakespeare, numindu-l „ fătătură de târfă, matahală burtoasă, buhai umplut cu caltaboși, gloabă, flecar" etc. În interpretarea lui Daniel Vulcu, el rămâne, totuși, cum ne vom convinge, până la finalul spectacolului, un trântor păcătos, un hoț la drumul mare, un lacom pus pe odihnă lungă, pe trai bun și muncă deloc, un nepotolit cuceritor care – deși aici mai păstrează urmele unui fost Don Juan – stă cu ochii mai degrabă pe banii doamnelor... vesele, decât pe nurii (cam ofiliți) ai acestora. Banii îl ispitesc pe el, nu sexul...

În scenă intră pe rând, ca locuri, spații de joc, panouri, schelete metalice, toate masive, dar ușor de manevrat. Și povestea începe, derulându-se cu mai mult sau uneori mai moderat haz, dar într-un ritm drăcesc, binevenit, spectacolul fără pauză netrecând de două ore și un sfert. Comicului de situații, numeroase, dacă ar fi să amintim fie și numai cele două vizite ale lui Falstaff la doamna Ford, aparițiile lui în costumul gen Elvis năpădit de gunoaie sau costumația lui în mătușa cea urâtă de Ford, ciomăgeala, avansurile homosexuale ale lui Page, *streeper*-ul care o fură în final pe Anne Page, imaginile de Mona Lisa sau

Marilyn Monroe pe care le visează provincialele madame grăsuțe și, desigur, bune gospodine (și fidele pe deasupra), costumele de la carnaval cu trimiteri spre maimuțărerile de azi, când toți se visează Michael Jackson sau Elvis Presley sau Superman sau, de ce nu, Harry Potter, apoi travestiul gelosului Ford într-un Domn Brook... japonez – acestui comic savuros i se adaugă cu efecte bine scontate, cel de limbaj: preotul galez Evans și doctorul francez Caius, cei care sunt luați în tărbacă de scriitor ca stricători, stâlcitori de limbă; ei bine, cei doi, interpreți își atrag nu o dată aplauzele publicului nu doar pentru caraghioslâcul rostirii, ci și pentru talentul cu care și-au investit personajele cu date noi, pe care de bună seamă nu le găsim în text, pur și simplu. Lor li se alătură cu brio tânăra Ioana Dragoș-Gajdo pe care, inspirat, regizorul a distribuit-o în codoașa Quickly, rol care de obicei îl fac actrițe bătrâne și, dacă se poate, grase. Ei bine, ea este tânără și subțirică, mereu agitată și pusă pe combinat perechi, ea însăși, bănuim, nedându-se în lături de la mici escapade sexi... Aici, recunosc, ar mai fi încăput câteva poante, dar și așa, jocul ei este savuros, confuziile lingvistice (ea e bucătăreasă, doică, jupânească la Shakespeare, o baș oldină care-l spală și-l usucă... de bani, nu? pe bătrânul Falstaff) pline de haz, mai ales când înțelesul dat de ea are conotațiile erotico-sexuale ale propriilor obsesii. Actrița face pereche admirabilă mai ales cu Richard Balint, care e pur și simplu irezistibil. Și amândoi cântă foarte bine, songurile lor fiind îndelung aplaudate. De fapt, cântă bine și solista profesionistă, dar și Andrian Locovei și Ovidiu Mihăiță și chiar toți actorii trupei, ținând cont de faptul că nu sunt cântăreți...

E drept că muzicile (Cari Tibor) sunt foarte antrenante și plăcute, nu m-aș mira să devină șlagăre..

Dar dacă a trebuit să evidențiez cu tot dinadinsul pe câțiva dintre interpreți, nu pot spune decât că un asemenea spectacol își datorează reușita nu celor patru care au ieșit oarecum în evidență, ci *totului* și *tuturor*: în rolurile nevestelor, Suzana Macovei și Elvira Platon Râmbu nu fac excese de nici un fel, colorându-și personajele cu câteva date exterioare, vestimentare, și reușind să trezească râsul jucând simplu, sincer, neînzorzonat, într-o înțelegere perfectă a relațiilor cu soții, cu prezumtivul amant, cu lumea dintotdeauna curioasă și bârfitoare. În timp ce una se uită cu dispreț la soțul ei căruia îi plac tinereii (Domnul Page), cealaltă îi servește o lecție exemplară soțului gelos fără motiv.

În rolul lui Ford, mereu gelos și turbat, Ovidiu Mihăiță apare într-un costum galben-lămâie (păi, cum altfel?), actorul fiind într-o agitație perpetuă, iar când revine ca Domnul Brook (în costum japonez, că tot habar n-are prostănacul de Falstaff cu cine are de-a face), actorul afișează un calm oriental, o șiretenie bine studiată.

Petre Ghimbășan, în scurteica lui de papagal, face un Page nu doar cu înclinații perverse, ci și un prostuț incapabil să-și procure un... amorez, sperând ca acesta să devină propriul său ginere... Actorul ne-a obișnuit cu maxima lui seriozitate în abordarea oricărui rol, așa că ne aflăm și aici în fața unui personaj atent gândit și cu migală construit.

Anca Sigmirean (Anne) are apariții puține, dar știe cum să marcheze fiecare intrare, pe bicicletă, graseind dulce, păsărește și ascunzând, vicleană, intențiile de a-i păcăli pe pretendenți... E foarte bine distribuită și efectul aparițiilor ei e sigur. Ea face pandant reușit cu prostănacul logodnic, căruia Pavel Sârghi i-a găsit câteva detalii necaricaturale care-l fac încă mai credibil.

Ion Abrudan, actor cu vastă experiență scenică, construiește un Shallow parcimonios, cu poante date prompt, bine studiate, cu umor conținut, cu aluzii bine plasate, prezența lui în scenă netrecând niciodată neobservată. Se simte la el că are la activ zeci și zeci de roluri de comedie.

Grupul pungașilor din banda lui Falstaff e unitar, actorii înțelegând că aici e foarte important să definească o categorie. Cu toate acestea, ei nu sunt trași la xerox, au fiecare individualitatea sa, ceea ce nu e rău, dar în grup, și ca apariție, sunt în tonul spectacolului: Andrian Locovei, Ioan Codrea, Ciprian Ciuciu. De asemenea, nu putem omite prezența savuroasă, dinamică, plăcută, capabilă să creeze atmosferă, a tuturor celorlalți actori prezenți mult și cu folos în scenă, de la începutul și până la finalul spectacolului: George Voinese, Ion Ruscuț, Tiberiu Covaci, Corina Cernea, Angela Tanko, Sebastian Lupu, Adela Lazăr, Mihaela Gherdan, Mirela Jurca, Nicolae Maghiar. Și lista ar mai putea continua cu toți membrii echipei pe care, cum știm, Victor și Adriana știu să-i adune în jurul lor și să-i facă utili spectacolului.

La a zecea reprezentație, publicul (sălile sunt mereu pline) a aplaudat minute în șir, la un final foarte bine gândit, chiar așa, ușor ironic, cu cântecul *Eternitate* interpretat admirabil de Richard Balint, în spatele căruia, pe o plasă metalică, ardeau la propriu (un efect extraordinar, aluziv, firește, dar bun ca efect) literele E T E R N I T A T E. Ce să mai adăugăm? Să aplaudăm și noi inițiativa instituției prin directorii ei Lucian Silaghi și Elvira Platon Râmbu. Și să sperăm că vor continua să găzduiască (în buna tradiție a vechii conduceri în jumătatea ei artistică) spectacole de valoare.

P.S. Fie-mi îngăduită o întrebare, în speranța că ea nu va supăra pe nimeni: de ce trebuie să invităm pentru roluri mijlocii actori din altă parte, când un actor talentat ca Șerban Borda stă pe tușă ?

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Nevestele vesele din Windsor, ***soap opera*** **după William Shakespeare. Versiune scenică de Victor Ioan Frunză, Marian Popescu și Victoria Balint, după traducerile semnate de Vlaicu Bârna, Dragoș Protopopescu, Dan Duțescu, Marian Popescu. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decor, costume, recuzită: Adriana Grand. Asistent scenografie: Oana Cernea. Training actori: Daniel Vulcu. Efecte scenice: Richard Balint și Victor I. Frunză. Muzica: Tibor Cari. Cu: Daniel Vulcu, Ion Abrudan, Pavel Sârghi, Ovidiu Mihăiță, Petre Ghimbășan, Richard Balint, Alexandru Rusu, Suzana Macovei, Anca Sigmirean, Elvira Platon Râmbu, Ioana Dragoș-Gajdo, Ioan Codrea, Andrian Locovei, Ciprian Ciuciu, George Voinese, Ion Ruscuț, Tiberiu Covaci. În alte roluri: Corina Cernea, Angela Tanko, Adela Lazăr, Mihaela Gherdan, Mirela Jurca, Sebastian Lupu, Nicolae Maghiar. Corpul de ansamblu: Alexandru Rois, Adrian Pintea, Gheorghe Iernea, Kovacs Csaba. Orchestra: Tibor Cari (pian), Szabo Istvan (percuție), Kovacs Istvan (contrabas), Bodor Tibor (trompetă), Richard Balint (chitară), Kelemen Julia (soprană). Data premierei: 19 noiembrie 2005.**

Shakespeare e departe...

La patru secole și un an de la data – presupusă? – scrierii dramei ***Othello***, trupa Szigligeti își propune un nou spectacol, cu seriozitatea, grija și, de ce nu, teama abordării unei capodopere care a mai văzut lumina scenei orădene, într-un vechi locaș teatral, în august 1864, jucată aici de actorii clujeni și, în ianuarie 1901, în actuala clădire, tocmai terminată, jucată de către actorii trupei maghiare orădene. Frumos trecut, nimic de zis. În plus, se știe ce atracție nemaipomenită prezintă, pentru orice actor, celebrele personaje shakespeareene: Romeo, Julieta, Ofelia, Hamlet, Lear, Othello...

Iată că directorul trupei maghiare, Meleg Vilmos, s-a gândit că ar fi nimerit să dea satisfacții profesionale unui mănunchi de actori buni ai trupei și, în primul rând, lui Medgyesfalvi, unul dintre cei mai bine cotați membri ai ei.

Până aici toate bune și frumoase, numai că de la intenție la realizare drumul e destul de lung ...

Invitat să pună în scenă această piesă, experimentatul regizor Kincses Elemer n-a reușit să treacă de un anume prag al mijlociului, poate neavând, în calitatea sa de colaborator, chiar toate pârghiile la îndemână (timpi de repetiție, mijloace materiale, etc.). Cert este că spectacolul nu depășește ambițiile unui workshop atent lucrat, cu singura ambiție de a-i dezvăța mai degrabă decât de a-i învăța pe actori ceva și anume jocul atent într-un spațiu complet gol, actorul față în față cu alt actor și nu mai puțin el cu el, situație care presupune concentrare maximă, capacitate de interiorizare, etc. De a-i dezvăța, zic, să joace operetistic, desfăcut, nu arareori pe deasupra, cochetând cu publicul părtaș la succesul comedioarelor muzicale, apelând la nenumărate elemente de decor și recuzită.

Dacă acestea i-au fost principalele ambiții, lucrul e ca și făcut, dar la Shakespeare cel Mare acest spectacol n-a ajuns. Decorul, o punte de lemn, imensă, goală, cam rece, luminată când și când de dedesubt, cu efecte scontate, dar nu destul de evidente, oferă slabe, dacă nu chiar nule posibilități de sprijin interpreților, silindu-i, cum spuneam, să ignore spațiul exterior în favoarea introspecției, a interiorizării....

Regizorul mărturisește în caietul de sală că l-a atras la această piesă, între altele, și actualitatea ei, spunând că sunt permanent prezente, în toate lumile, și după patru sute de ani, iubirea, gelozia, patima, infidelitatea, intriga, trădarea, etc.

Ei bine, tocmai aceste eterne date ale omenescului sunt tratate cu destulă răceală în spectacolul căruia, dacă nu i se pot reproșa rigoarea, seriozitatea, rostirea, echilibrul armonios, i se poate reproșa răceală, detașarea – n ca element al modernității lumii noastre – o anume exteriorizare, un retorism care exclud categoric emoția și implicarea. Dar poate că exact asta a voit să ne transmită regizorul, nu nouă, ci tinerei generații care privește cu totală indiferență la tot ce se petrece în jur...

Nu știu, dar judecând după reacția sutelor de tineri din sala de spectacol ,mi-am dat seama că ei asistă fără complexe și fără cuvenita emoție, la un festin Shakespeare, ci-și închipuie că i-a adus școala la o poveste ca oricare alta... Oricum, ei au ascultat atent și bănuiesc că la ore, în zilele următoare, au comentat spectacolul. Dar asta e o altă poveste...

Un spectacol care nu a simplificat doar, din pornire, o mare operă, ci i-a conferit chiar o nedorită notă de simplism, care, recunosc, pe mine una m-a dezamăgit.

Interpretul lui Othello, Medgyesfalvi Sandor a adus în scenă, pe lângă calitățile sale de mult știute, fizic potrivit, virilitate, glas frumos, bună frazare, dicție impecabilă, eleganță, și câteva dintre micile sale neajunsuri, cum ar fi trufia, retorismul gongoric, incapacitatea continuă de concentrare, etc. El este unul din actorii din prima linie ai trupei, așa că nivelul despre care vorbim e destul de înalt...

În scenele cu Brabantio, cu Cassio, cu Iago, actorul reușește să convingă mai curând, ca atitudine și ton, decât în cea cu Desdemona, lipsindu-le amândurora un lucru extrem de important : atracția fizică și sufletească pe care n-o prea simt nici unul, nici celălalt sau nu ne fac pe noi s-o simțim.

De vină este desigur, și interpreta Desdemonei, foarte tânăra Barabasi Hajnalka, căreia îi lipsesc câteva date esențiale ale personajului: nu e sprințară, zglobie, inocent-zburdalnică, nevinovat-senzuală, nu aduce acel aer de femeie provocatoare fără voia ei, fragilitatea care cere imperios ocrotire și rănește fără să vrea...

Din păcate, tânăra actriță transmite doar o mică, infimă parte din enormul zbucium sufletesc și din tragedia Desdemonei. Nu exercită seducție, nu are candoarea periculoasă a presupusei adulterine, ...

Mai apropiat de personajul – ce-i drept, ofertant – Iago, este actorul Kovacs Levente jr. căruia nu-i lipsesc nuanțările în momentele esențiale ale spectacolului: este, pe rând, viclean și prefăcut, pozând constant în prieten fidel și în om de onoare. E insinuant cu măsură, având destule momente de reală sinceritate, obturate când și când de absența comunicării cu partenerii.

În rolul lui Cassio, Kardos Robert aduce sinceritate și un entuziasm juvenil, mai puțin convingător fiind în scenele, vai, aceleași, cu Desdemona, unde relația lor rămâne luminată doar dintr-o singură parte.

Mi s-a părut foarte aproape de o creație reușită Firtos Edit, căreia rolul Emiliei îi vine mănușă. Ea – și vestimentar și psihic – e mereu aproape de personajul ei, căruia îi conferă o binevenită complexitate, nereducând-o la datele din piesă. Chiar despre acest subtext adesea ignorat în spectacol e vorba, de sensurile bine ascunse dincolo de impresionantele cuvinte, de acea „lume secundă" și, la urma urmei, de absența poeziei și a emoției pe care, neapărat, trebuie să le declanșeze în spectator o reprezentație cu *Othello.*

Dar cine știe, poate greșesc eu și cu totul altele erau intențiile regizorului...

În alte roluri, actori serioși ai trupei fac ceea ce trebuie, execută exact indicațiile, dar nici ei, nu am observat că ar încerca să aglomereze în sens bun personajele, o anume oboseală citindu-li-se pe fețe. Iată numele lor: Acs Tibor, Dobos Imre, Dimeny Levente, Matyas Zsolt Imre, Kiss Csaba, Csatlos Lorant, Fodor Reka.

Figurația bea cam mult și e cam dezordonat și cam neconvingător mânată prin spațiul scenic. Cât privește costumele, acestea nu excelează prin nimic, cele ale Desdemonei chiar dezavantajând-o, iar ale bărbaților neambiționând să fixeze ceva anume, nici ca timp, nici ca intenție metaforică.

N-aș spune că spectacolul păcătuiește prin lungime, dar reușește, în lipsa unei viziuni integratoare, capabile să-i confere un mai atent echilibru, să inspire o senzație de monotonie, de posomorală. Pe scurt, mult dorita conjuncție cu eternitatea celebrei piese, cu acest spectacol nu s-a produs...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Othello **de Shakespeare. Traducerea: Kardos Laszlo. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Boloni Vilmos. Cu: Acs Tibor, Dobos Imre, Dimeny Levente, Matyas Zsolt Imre, Medgyesfalvy Sandor, Kardos M. Robert, Kovacs Levente jr. , Kiss Csaba, Csatlos Lorant, Barabasi Hajnalka, Firtos Edit, Fodor Reka.**

Un bun spectacol de Studio

Striptease nu este cea mai ușor de montat – și, automat, de receptat – dintre piesele lui Mrožek, aș zice, chiar dimpotrivă.Și în această piesă scurtă, ca în altele, dramaturgul, azi celebrul dramaturg polonez, își etalează , în spirit polemic, specific anilor 60–70, principiile teoretice legate de teatrul absurdului și farsa tragică. Ca și alți confrați ai săi, el aduce cu nonșalanță discursul teoretic, ideile filosofice și, nu în ultimul rând, convingerile politice, în chiar textul dramatic, ceea ce, să recunoaștem, nu-l face accesibil întotdeauna și, mai ales, nu chiar tuturor, aridității și monotoniei discursului dramatic, fiindu-i acut necesare forme spectaculare ingenioase, capabile să lumineze drumul spre înțelegere...

Nu spunem nimic nou, observând că personajele pieselor lui Mrožek, situate în poziții limită, reprezintă categorii sociale, stări, mentalități, un anume mod de a gândi, dialogul lor fiind cel mai adesea marcat de neînțelegere, starea creată fiind aceea a necomunicării, a imposibilității stabilirii unei relații normale, logice, anormalitatea situațiilor este chiar cheia unui teatru ca acesta.

Actorul Doru Fârte, acum luându-și sarcina de regizor, a intuit bine și ceea ce e accesibil și ce nu în piesa pe care a propus-o.E și motivul pentru care , lucrând cu doi colegi talentați și dornici să joace – i-am numit pe Petre Ghimbășan și Andrian Locovei – a căutat și a găsit , se pare, cel puțin câteva elemente care vin în sprijinul accesibilității de care vorbeam.

În Studioul teatrului orădean tânăra scenografă Oana Cernea a imaginat un spațiu închis, roșu ca focul – un fel de iad în care intră Domnul 1 și Domnul 2. Ușa, tot roșie, se închide brutal și, în încăpere, se trezesc doi bărbați îmbrăcați identic: costum negru, cămașă albă, cravată lungă roșie, batistă roșie în buzunarul de sus. Ei au câte o servietă identică și se așază pe scaune... identice. De-abia când încep să discute și să-și mănânce gustările, ne dăm seama că sunt foarte diferiți: Domnul nr. 1 scoate tacticos o jumătate de măr pe care, după ce-o examinează cu atenție, găsind un fir lung de păr – scena e remarcabilă – mușcă din ea mărunt-mărunt, de parcă ar vrea să-l țină o veșnicie, apoi soarbe dintr-o sticluță cafea, și pune totul grijuliu la loc. Domnul nr. 2 scoate cam neglijent un sandviș cu șuncă și o cutie de bere, mănâncă zdravăn și pofticios și bea cu sete. Primul ține teorii, e demagogul sau ideologul; el vorbește convingător despre adevăr și libertate, examinând modul cum au ajuns în acel loc, deși, nu-i așa, fiecare plecase de-acasă cu un scop precis și spre o țintă precisă. Al doilea îl privește nedumerit, agasat de inutila pălăvrăgeală și solicită soluții practice de ieșire din starea ingrată de a fi ajuns amândoi prizonieri într-o încăpere ostilă și într-o situație care nu prevestește nimic bun. Și, ca întotdeauna în farsele tragice, motivele pentru care cei doi se află închiși, nu depind de ei, de voința lor, ci vin din exterior, de undeva de-afară...

Domnul 1 ne dă definiția libertății (ca Posibilitatea de a alege) în condiții de totală absență a acesteia, și nu face nimic, lăudându-se chiar că n-a făcut nimic, n-a bătut în ușă, n-a ciocănit, iar Domnul 2, pragmatic și „mai vulgar", s-ar strădui să facă ceva, dar nu prea știe ce (nu are idei – recunoaște – și nici fantezie).

Ei bine, oricât de interesante ar fi dialogurile celor doi, la un moment dat ele ar deveni obositoare pentru publicul obișnuit de azi, din sălile de spectacol. Iată că Doru Fârte a găsit o soluție salvatoare: în locul Mâinii care vine să-l dezbrace, de fapt să le anihileze personalitățile, identitățile, în scenă intră o femeie tânără,

Petre GHIMBĂȘAN și Andrian LOCOVEI.

sumar îmbrăcată, dar elegant, în desuuri albe, cu un șal mare alb de mătase în mâini (Anamaria Boruzs); frumoasă, stranie, cu un chip impenetrabil, ea vine în pas de dans languros și, fără un cuvânt, le solicită imperios celor doi pantofii,apoi cureaua, bretelele, pantalonii, hainele, lăsându-i în chiloți.

E drept că trupul perfect al fetei și îmbrăcămintea ei sumară atrag ca magnetul privirile, dar nu surpă nimic din impactul dialogului, pentru că scenele sunt mute.

Dezbrăcați, înspăimântați, nesiguri, vulnerabili, cei doi Domni realizează că „limitarea în spațiu s-ar putea extinde și la cea în timp", adică li s-ar lua chiar viața... În scenă nu e nici măcar un semn al unei posibile solidarități. Ei sunt noneroi într-o antilume, iar moartea lor n-ar avea nimic din tragismul unei dispariții definitive, dimpotrivă, ea, moartea, vine ca o eliberare dintr-un univers angoasant, înfricoșător, apăsător..

Ultima apariție a femeii se finalizează cu un spectaculos dans în care cei doi sunt legați de mâini, legați la ochi să nu vadă și gurile le sunt acoperite cu șalul, să nu poată striga. N-au ales ei această soluție ultimă, li s-a impus brutal și ei au acceptat-o, toate teoriile Domnului 1 fiind anulate într-o clipită.

Actorii știu ce joacă, e limpede, sunt concentrați și se completează fericit. Petre Ghimbășan e cu o mică treaptă peste Andrian Locovei, dar acesta din urmă, posesorul unei energii pozitive creatoare și al unui joc cinstit îl urmează nedistonând nici un moment. Sunt buni amândoi.

N-aș spune că *Striptease* e un mare spectacol, dar este unul dintre cele mai reușite, totuși, din ultima vreme, printre cele propuse pentru Studio. Și acest lucru nu e puțin, fiindcă mi se pare important ca nedoritele, dar mereu prezentele pauze din cursul unei stagiuni să fie acoperite bine, cu muncă serioasă la studio sau în spații neconvenționale, pentru ca talentul actorilor să nu... ruginească.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Striptease **– de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Regia: Doru Fârte. Scenografia: Oana Cernea. Cu: Petre Ghimbășan, Andrian Locovei și Anamaria Boruzs. Data premierei : 27 ianuarie 2006.**

Permanenta neliniște

Iată că, după ce în anii trecuți – vreau să spun acum 20–25 de ani – Mrožek a fost prezent pe scena teatrului orădean cu două magistrale spectacole, multipremiate, *Emigranții* și *Tango*, datorate eminentului regizor Alexandru Colpacci, aș zice că Mrožek se...întoarce. Este, fără nici o îndoială, din întâmplare, prezent cu două piese scurte, pe afișele celor două trupe: *Striptease* la cea română și ***Petrecerea*** la cea maghiară.

Bănuiesc că, în cadrul Studioului mai vin și propuneri care nu au obligația să țină strict seama de gustul publicului care, de ce să nu recunoaștem, nu în totalitate răspunde comenzilor modernității și timpului în care trăim. Regizorii, cei tineri, mai ales, găsesc texte care le „spun" ceva într-un anume moment și-și conving și colegii actori de valoarea unor partituri adesea ofertante, capabile să le pună în valoare calități interpretative nebănuite.

Iată de ce, cel puțin eu una, care am lucrat destul în teatru ca să știu cât de importantă devine pentru unii actori (și chiar regizori) munca la sala Studio – un binevenit workshop de cele mai multe ori –, nu voi judeca niciodată cu o exagerată asprime asemenea spectacole, amendându-le doar pe cele care nu-și au rostul sau pur și simplu se dovedesc mai mici sau mai mari imposturi artistice sau doar rodul muncii inutile a unor veleitari, ce-i drept, neobosiți și plini de inițiative.

Cred că argumentul de mai sus se potrivește și acestor trei actori, toți buni, jucând mult, deci neputând fi suspectați că s-au apucat de lucru fiindcă n-aveau treabă ori s-au simțit ocoliți de distribuții...Tânărul regizor Vadas László a propus acest text pur și simplu pentru că el a vrut să comunice semenilor din anul de grație 2006, ceva din neliniștea care, nu mă-ndoiesc, l-a făcut pe Mrožek, acum vreo 40 de ani, să scrie această piesă.

Câteva teme cel puțin sunt de o actualitate surprinzătoare și anume: nevoia de a căuta mereu și mereu, neobosit, adevărul, libertatea nefiind posibilă în absența lui, apoi punerea în deplin acord a vorbelor noastre cu faptele, și, nu în ultimul rând, constatarea, ce-i drept, plăcută, că teatrul are un rol terapeutic, chiar dacă nu oferă soluții, cel puțin pune fără teamă întrebări, mereu incomode, mereu iscoditoare...

Ca de obicei, dacă te apuci să povestești o piesă de Mrožek, gafezi iremediabil, pentru simplul motiv că NU în povestea propriu-zisă stă farmecul teatrului său, ci, mai ales în subtilitatea insinuărilor, în subtextul și subînțelesurile și sublinierile și metaforele și cuvintele codificate și trimiterile la marii clasici, nu odată, la aluziile pline de miez și la câte și mai câte minunății care-ți stau la dispoziție să le descoperi. Voi spune așadar, totuși, foarte sumar cam despre ce e vorba în această piesă, numai și numai pentru că ea nu este tradusă în românește.

La un bar sau un birt, sosesc trei tineri (*B*, *S* și *N*) cu gând să petreacă o seară plăcută, după o zi de muncă. Sunt de condiție socială modestă, vom vedea mai încolo de ce...

În încăpere, cum e normal într-o farsă tragică, nu e NIMENI, pe masă se află băutură, instrumentele sunt undeva în spate, de unde cei trei deduc că petrecerea va începe curând.

În așteptarea momentului, ei discută despre condiția lor de lucrători, despre viață... *N* emite tot felul de păreri radicale despre nevoia de adevăr, despre

libertate. El susține că viața fără adevăr nu-și are rostul și chiar nu merită să trăim în absența acestuia. Cei doi nu sunt prea convinși de spusele prietenului lor, palavragiul, așa încât îl pun la încercare, închizându-l câteva minute bune în cutia unui violoncel. *N* țipă, se zbate și, în sfârșit, îi dau drumul, suspectându-l însă de prefăcătorie sau, chiar mai rău, de elitism și găunoasă filosofare.

Întocmai ca la Beckett, ei sunt în așteptarea altui Godot care, de fapt, nu vine. Îi revoltă prea lunga așteptare și încep să creadă că li se joacă o farsă. În lipsă de ceva mai bun, când unul descoperă într-un dulap câteva costume de teatru, o perucă, o platoșă, un coif și chiar un text de teatru, cei trei simt că există o posibilitate de salvare, fie și pe termen scurt. Ei se costumează, devin caraghioși, unul îmbracă o rochie de damă și se încalță cu un pantof – numai unul – roșu cu toc și fundiță, altul își rezervă rolul mai gras al unui erou împlătoșat, iar celui de-al treilea, filosoful-demagog, îi rămâne rolul Zidului. Iată-ne în plină scenă shakespeareiană, cea din *Visul unei nopți de vară*, în care muncitorii-artiști joacă piesa *Prea jalnica comedie și prea cruda moarte a lui Pyram și a Thisbeei sale*. Ei, cei trei tineri apar acum ca niște meșteri, aceiași ca în cunoscuta piesă a lui Shakespeare, care-și petrec timpul liber făcând teatru. Lui *N*, precum lui Botișor, i-a rămas, după împărțirea rolurilor, cu părtinirile de rigoare, doar minusculul rol al Zidului prin găurile căruia se vor putea vedea și, eventual, săruta cei doi îndrăgostiți. Spectacolul începe, de fapt, ei se joacă și o fac cu tot mai mare convingere, până în clipa când, întărâtați de povestea din piesă, ajung la concluzia că finalul propriei lor descinderi în acel loc ciudat nu poate fi decât unul, și anume sinuciderea lui *N*. Să fi înțeles ei oare din ideea de joc că nimeni nu are dreptul să țină teorii gratuite și demagogice fără suport în viață, fără acțiune și fără acoperire în fapte?

Și, cu toate țipetele și împotrivirea lui *N* – care aduce ca argument suprem faptul că și-a cumpărat pantofi noi și, prin urmare, nu are de gând să moară...la comandă – el va fi „ajutat" să se spânzure, împlinind astfel un crez, acela că nu se poate trăi fără adevăr.

Dacă până la momentul teatrului în teatru – mai animat, mai dinamic – regizorul n-a găsit decât puține elemente ajutătoare, capabile să mai risipească din monotonia unui dialog destul de arid și incoerent pe alocuri, în scenele de joc actorii devin chiar, din exces, ușor cabotini, dar poate chiar aceasta o fi fost intenția...

În hățișul universului degradat, într-o lume a deriziunii, degradată și fără consistență, golită parcă de sensuri, de idealuri, de siguranță, pândită de spaime, de angoase, de insecuritate, un loc primejdios, pândit de agresivitate, regizorul a ales să ne spună că TEATRUL vine să pună ordine și, cum spuneam, nu să răspundă atâtor întrebări pe care și le pun cei trei tineri – de fapt, omenirea întreagă – ci să mai adauge câteva, chinuitoare, cărora nu li s-a răspuns încă. În definitiv, cineva trebuie să ducă la bun sfârșit ceea ce a... predicat cu atâta convingere, chiar dacă prețul acestui demers este viața însăși. Dar, ciudat, moartea lui *N* nu ne trezește o autentică tristețe, ci mai degrabă inspiră oarecare spaimă de ce-ar putea să mai urmeze și, ei bine, da, o mult râvnită luciditate.

Există în spectacolul lui Vadas câteva binevenite și foarte necesare momente de comedie care fac mai tragic sfârșitul neașteptat... El a știut să servească aș zice, cu lingurița, nu cu polonicul, un gen de teatru care, teoretic, nu este foarte agreat de spectatorii maghiari, cel puțin cei mai vârstnici (dar pasionați și permanent abonați ai teatrului).

Vom spune că decorul, în spațiul mic al Studioului, este funcțional, strict elementele de care are nevoie fiind bine alese și expresive. O perdea albastră de mătase maschează stâlpul-ghilotină unde va fi spânzurat *N.* Ianis Vasilatos a făcut bine că nu a recurs la obiecte inutile sau la piese de mobilier care, eventual, ar fi „dat bine", dar poate ne-ar fi împiedicat să-i urmărim atent pe actori. Jocul lor e concentrat, sensibil, participativ fără ostentație. Ei sunt o mică trupă convingătoare. Și iarăși trebuie să observ că remarcabilul actor Dobos Imre este, în simplitatea jocului său, în sinceritatea și devotamentul constant, în iubirea nedezmințită pentru scenă, în disciplina sa, în profesionalismul său, un model incontestabil pentru cei doi tineri colegi. Care, sunt convinsă, au avut ce învețа de la el.

Nu vom susține că *Petrecerea* este un mare spectacol (cum nici *Striptease* nu este), dar dacă actorii maghiari au simțit nevoia să-și dedice timpul lor liber, puțin, ce-i drept, muncii artistice, creației în cadrul Studioului, ei merită stima noastră, măcar pentru temeinicie, seriozitate și, de ce nu, pentru permanenta neliniște care în teatru înseamnă foarte mult.

Teatrul de Stat Oradea,Trupa Szigligeti – A mulatsag/Petrecerea **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Kerenyi Gracia. Versiunea scenică și regia: Vadas László. Scenografia: Vasilatos Ianis. Cu: Molnos Andras Csaba *(Tânărul B),* Bandi Andras Zsolt *(Tânărul S),* Dobos Imre *(Tânărul N).* Data premierei : 21 ianuarie 2006.**

„Amicus plato, sed magis amica veritas"

Aceste cuvinte, devenite maximă adesea folosită, au fost scrise de Ammonius Saccas în *Viața lui Aristotel* și s-ar traduce cam așa: „Mi-e prieten Platon,dar mai prieten îmi este adevărul", adică oricât de bun prieten mi-ai fi, adevărul nu poate fi escamotat, el trebuie rostit.

Scriu aceste rânduri cu părere de rău, mai ales că tinerii gazetari, cu puține excepții, au căzut în capcană, aproape la fel ca spectatorii mai creduli sau mai puțin exigenți, ca să nu zic chiar mai puțin avizați. Ei au adus laude, zic eu, nemeritate, unui spectacol care ar trebui dat de exemplu *cum să nu se facă...* Succesul de public nu înseamnă neapărat valoare artistică. Da, despre spectacolul ***Cafeaua domnului ministru*** vreau să scriu. Un spectacol slab, lăudat din păcate excesiv , poate numai fiindcă un public politicos și care o iubește sincer pe Maia Morgenstern – care chiar este o mare actriță – a aplaudat entuziast la final. N-ar fi făcut-o, sunt sigură, dacă pe scenă evoluau actorii oricărui teatru, ba i-ar fi amendat cum se cuvine, taxând spectacolul ca ce era: *o șușanea.*

Totuși, mulți dintre cei cu care am vorbit, actori de toate vârstele, dar și intelectuali orădeni, iubitori de teatru, au calificat spectacolul cum merita, ca unul de duzină, observând , ca noi toți, de altfel, că, în timp ce teatrele din țară se duc în turneu – cu mari dificultăți materiale – la București, cu spectacolele lor cele mai bune, teatrele (sau doar trupe alcătuite ad-hoc din capitală) merg în turneu în marile orașe ale României, adesea cu spectacolașe mărunte, piesuțe cu personaje puține, deci cu cheltuieli minime. Și, ce e mai rău, e că aceste, adesea încropeli, aduc pe afiș câte un nume mare, o vedetă – două care atrag publicul și, ceea ce este și mai rău e că pe impresari (care, bine spunea o mare actriță, „sunt geambași de artiști") nu-i prea interesează cine , ce și cum, ci doar Banii să iasă la numărătoare. Mulți.

De curând, vă amintiți, în spectacolul *Șomeri de lux*, n-au simțit nevoia să anunțe înainte, la intrare, că nu va juca Valeria Seciu, ci Adriana Trandafir; ce-i drept, schimbarea n-a fost catastrofală, Adriana dovedindu-se foarte bună și ea.

Mirarea mea la spectacolul cu... *Ministrul* a fost, dacă pot să zic așa, triplă, cvadruplă și chiar mai mare : în primul rând, nu mi-am imaginat că Horia Gârbea, un dramaturg dintre cei serioși, a putut scrie un asemenea text slăbuț. Poate nu e decât un pretext, că numele lui , pe afiș, e pus în paranteză. Așa ceva nici n-am mai văzut. Apoi, nu credeam că un regizor ca Gavriil Pinte, pe care acum trei luni, la București l-am aplaudat și chiar l-am îmbrățișat pentru un spectacol excepțional, poetic și original, *Un tramvai numit Popescu* – care se desfășura chiar într-un tramvai cu circuit de o oră prin București – a fost capabil să producă un spectacol vulgar și mult sub nivelul unei comedii bulevardiere. Dar cel mai mult m-a supărat Maia Morgenstern, această actriță admirabilă, care sub nici o formă, și pentru nici o sumă, nu trebuia să accepte să joace într-un asemenea spectacol. După ce ai fost Maica Iisus sub bagheta lui Mell Gibson, se cuvine să alegi cu grijă ce mai joci.

Dezolant: cuvinte pe care le auzim în știrile de la ora 17: curve, târfe, matracuci, fack (fack cu binecunoscutul sens american), șlițuri descheiate, oferte sexuale la vedere, poziții neonorante, drapelele Europei și al României, tricolorul, tăvălite pe jos, mototolite și azvârlite cu dispreț (sunt totuși, simboluri importante, nu ?), celebrul monolog din *Apus de soare* – cu Moldova nu e a mea... – luat grosolan în bășcălie și, chiar fără pic de haz, aluzii răsuflate la binecunoscuta întâmplare cu un fost ministru al Culturii, surprins de presă cu nădragii-n vine, la birou, aluzii aduse la zi (spectacolul se joacă din anul 2ooo...) cu „Să trăiți bine" și cu „mătușa bogată," etc.

O actriță inteligentă, ca Maia, a încercat să mai salveze câte ceva din precaritatea textului și atunci, cum spunem noi, în teatru, „făcea ca toți dracii", vorbea pe trei voci (bariton, mezzo și soprano pițigăiat ca un eunuc), sărea, se dezbrăca, se urca pe masă, își desfăcea larg și dizgrațios picioarele, juca excesiv, plusând, plusând, plusând...

Colegii ei, de altfel actori stimabili și ei, o secundau cu mai mult sau mai puțin aplomb,cu mai mult sau mai puțin haz, încurajați de publicul care uneori se credea în fața „tembelizorului", la Vacanța Mare sau la te miri ce spectacole cu manelișt ...celebri.

Orădenii plătesc sute de mii de lei la spectacolele bucureștene – cu banii unui singur bilet pot vedea toate premierele unei stagiuni la Teatrul din Oradea și, credeți-mă, orădenii nu și-ar permite să vă arate așa ceva! – dar o fac, poate nu numai din snobism, ci fiindcă vor să-i vadă pe Radu Beligan, pe Marin Moraru, pe Victor Rebengiuc, pe Mariana Mihuț, pe Coca Bloos, pe Florin Piersic senior și junior, pe Ion Caramitru, pe....dar, vai, una e să vezi *Unchiul Vanea* sau *Căsătoria* sau chiar *Tache, Ianke și Cadâr* – spectacole preluate de la teatre importante (Bulandra, Național, Odeon, T. Mic, etc.) și alta să ți se ofere spectacole mai mult sau mai puțin încropite, destinate, iertat să-mi fie, „celor din provincie, că tot n-au ei habar ce e acela TEATRU—!"....

Eu una mă mai mir o dată că ARCUB-ul, instituție serioasă, dă drumul unor spectacole care nu fac cinste nici unei case de cultură de la marginea Gorjului, darmite din inima Bucureștilor...

Închei cu o replică care mi-a rămas în minte din spectacolul pe care vreau să-l uit cât mai repede: „Europa merita o zi mai frumoasă," la care adaug IAR ORĂDENII UN SPECTACOL MAI BUN...

Ludmila PATLANJOGLU Craiova

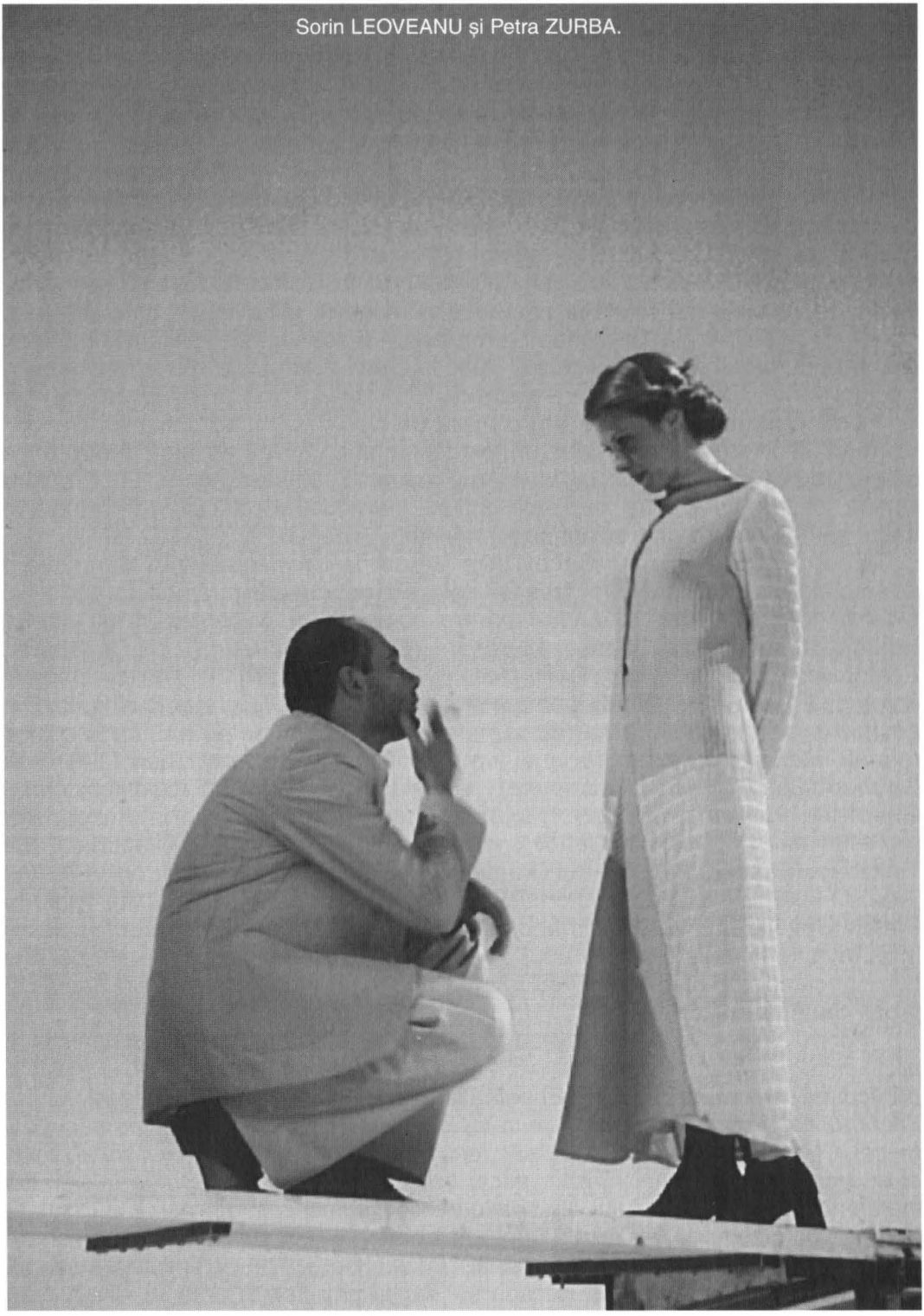
Livada din noi...

Așa cum a promis la Gala UNITER 2005 – când i s-a decernat un prestigios premiu pentru întreaga activitate – Alexa Visarion se reîntoarce la scenă după o absență de cinci ani. O face la Teatrul Național din Craiova, un spațiu care înseamnă pentru el creativitate și laborator de creație; un loc de două ori stimulativ, deoarece în biografia teatrului figurează o montare cehoviană memorabilă cu *Unchiul Vania* în regia lui Mircea Cornișteanu și scenografia Ștefaniei Cenean, avându-i ca protagoniști pe: Natașa Raab – *Elena Andreevna,* Valer Dellakeza – Unchiul Vania, Tudor Gheorghe – *Astrov.*

Dorind să pună în scenă *„nu o piesă de Cehov ci întreg universul Cehov,"* Visarion alege ***Livada de vișini,*** un text-testament. O miză estetică pentru orice creator, adică confruntarea cu un model teatral. O piesă-destin în 2006 pentru lumea noastră, care pune problema opțiunii individual și colectiv: a te refugia în trecut sau a accepta un prezent cu tot răul lui.

Pentru Alexa Visarion, Cehov este alături de Shakespeare și Caragiale o permanență și o obsesie a creației sale. El debutează strălucit în 1971 cu *Unchiul Vania* la Arad, avându-i printre colaboratori pe scenograful Vittorio Holtier, actorii Larisa Stase Mureșan *(Elena Andreevna)* și Constantin Adamovici *(Unchiul Vania).* Reia piesa la Naționalul din Cluj într-o realizare antologică, care va deschide prima ediție a Festivalului Teatrelor Naționale. Din amintirea reprezentației ne-a rămas celebrul covor din pietriș alb, un semn ce reunea interiorul cu exteriorul unei lumi crepusculare unde evoluau tulburător: Carmen Galin *(Elena Andreevna),* Constantin Adamovici *(Unchiul Vania)* Gheorghe Nuțescu (Astrov), Melania Ursu (Sonia). În seria succeselor profesionale cu texte din Cehov mai figurează: *Trei surori* la Naționalul din Timișoara, *Pescărușul* la Teatrul Dramatic din Constanța, *Duhul pădurii* la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, *Efectul dăunător al tutunului* la TVR, *Unchiul Vania* în Statele Unite și *Un carusel al dragostei* (un colaj cu scene de dragoste din piese) în Suedia. Și la Gala UNITER 2005 regizorul primește un premiu pentru cel mai bun spectacol radiofonic cu *Duel în ziua nunții*, un serial inspirat din *Ivanov* și proza dramaturgului.

Pentru Alexa Visarion, *Livada de vișini* este un tratat de histrionism și plictiseală. *„Un grand-guignol veșnic"* populat de ființe obosite și ofilite, *„plictisiți și plicticoși... care visează să fie".* El notează în caietul-program al spectacolului: *„În interiorul fiecăruia dintre personaje trăiește o livadă de vișini. Țărmul de adevăr al piesei este autoiluzionarea, autoamăgirea. Țărmul de realitate, de realism al piesei este magia".* Excepțional plastic, decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru exprimă metaforic viziunea regizorului. Un spațiu deschis și închis în același timp, o punte circulară ca o coloană vertebrală frântă, în spate o cicloramă cu apusuri de soare și căi lactee, în față – între scenă și sală – un ochi de apă pe care plutește dulapul de o sută de ani, sugerând decăderea dar și rezistența; dulapul lângă care



Sorin LEOVEANU și Petra ZURBA.

Trofimov rostește discursuri sforăitoare despre speranță, încercând s-o fascineze pe Ania; dulapul din care Grișa iese în final cu o păpușă-clovn și din care crește o miniaturală și fragilă livadă, în timp ce Firs moare. La mijloc, un spațiu sugerând deopotrivă o casă și un teatru, cu elemente disparate: un pian, o oglindă, un cufăr, un căluț de lemn zburător, perdele, rama unui tablou, câteva reflectoare. Peste acest univers ambiguu, în care teatrul și lumea se întrepătrund, cerul este un uriaș candelabru.

Acest loc este un pustiu nelegat de Dumnezeu, unde eroii își risipesc în deșert zilele. Timpul lor este fără eternitate. Viața lor e pretext pentru evazionisme și exhibiționisme. Somnul plictiselii naște monștri. Personajele „își joacă" și „se joacă" cu propria existență. Rolul la care aspiră este mai mare decât forța lor și asta îi face să fie tragicomici. Neîmpliniți și neputincioși, nu pot să-și acopere partiturile. De aici burlescul, ridicolul.

Gaev – Valer Dellakeza e un bufon pe care bufonada îl plictisește. Într-o secvență inspirată pentru erou, el agață în vârful tocului globul pământesc dar nu știe ce să facă cu el. Neuitatul interpret al Unchiului Vania, Dellakeza își reafirmă prin această creație remarcabilă vocația pentru partiturile cehoviene. Firs este un bufon al morții. Interpretat de Ilie Gheorghe, el e îmbrăcat în costumul lui Agamemnon (o manta roșie uzată) din *Orestia* lui Silviu Purcărete, un citat asimilat prin care regizorul dorește să facă legătura cu tradiția spectacolelor ilustre ale Naționalului craiovean. Firs rezonează enigmatic, misterios cu Charlotta Ivanovna, interpretată de același Ilie Gheorghe. O apariție grotescă, un fel de Firs travestit, pervers, morbid, defulându-și frustrările în izbucniri cabotine, isterice. Actorul, în frac negru, târăște la sfârșitul spectacolului măștile celor două personaje, adunându-le în ființa sa de histrion. O propunere insolită, provocatoare a regizorului Alexa Visarion, o temă de meditație pentru montări ce vor urma cu *Livada...*, căruia marele actor îi conferă mister și dramatism.

Iașa – Adrian Andone, *Duniașa* – Anca Dinu, *Varia* – Petra Zurba, *Pișcik* – Ion Colan, *Epihodov* – Cosmin Rădescu, *un trecător* – Ștefan Mirea trăiesc din stereotipuri și surogate. Cei tineri preiau clișeele celor dinainte; *Petea* – Mircea Tudosă e un fel de Gaev, *Ana* – Oana Bineață, o copie palidă a lui Liubov Andreevna.

Pe *Ranevskaia* – Gabriela Baciu, Visarion o vede o femeie încă tânără, cu farmec, cu frică de viață, de bătrânețe, refugiată în trecut.O cabotină care face binele fără a-l iubi. E absentă și prezentă, plutește în scenă, dar o și controlează. Își fascinează partenerii, dar erotismul ei rece o face de neatins. Original este portretul oferit de regizor lui Lopahin, întruchipat de Sorin Leoveanu. Talentatul actor, încununat cu Premiul Criticii pentru Hamlet și Hlestakov, oferă și prin acest rol un reper pentru interpretări viitoare. Tânăr, atrăgător, personajul trăiește sub semnul forței dar și al fragilității. O dorește pe Liubov – cea din copilăria sa. Îndrăgostit de femeia de atunci, Lopahin începe să iubească și livada de vișini. Imaginea pe care ne-o oferă actorul în lectura scenică a lui Visarion nu este cea a durității, a ferocității și a vulgarității, nu sugerează puterea cuceritorului îmbogățit. Lopahin dărâmă perdele, mută oglinzi, trage cortina de fier peste această lume, dar nu e un învingător. Are bani dar nu e în stare să fie fericit, nu se simte împlinit. După ce cumpără livada, nu știe să o păstreze și o distruge. Citind *Livada...*, pentru Alexa Visarion miza nu este

„economicul, alungând simbolicul, simptom al timpurilor moderne", nu este *„opoziția dintre util și inutil"*, cum scria George Banu în superba sa carte-eseu: *Livada de vișini, teatrul nostru. Sfârșitul partidei* nu e dat nici de cel care a pierdut livada, nici de cel care a câștigat, ci de trecerea timpului. Regizorul este obsedat de coarda care plesnește în actul II, un semn *„al timpului care ne trece"*; e urmărit de replica lui Liubov *„soarele s-a ascuns"*, adică: *„viața a trecut"*; e tulburat de ultimele cuvinte ale lui Cehov: *„Eu mor"*, după care a cerut o cupă de șampanie și s-a stins.

Maestrul de ceremonii în spectacolul lui Alexa Visarion este Timpul, monstrul cu două capete – unul al damnării și altul al salvării. În acest univers unde tronează bufonada și plictiseala, moartea e o șansă spre regenerare, spre o altă viață. *„Neînțelesul capătă înțeles"* mărturisește regizorul. Pământul se leagă de Dumnezeu. Veșnicia contaminează pentru o clipă vremelnicia.

Preocupat de teatrul dinlăuntrul personajelor, dinlăuntrul nostru, Alexa Visarion – căutând livada din el, din noi – aduce un omagiu teatrului. Livada înseamnă trecere; nu e veșnică; e uscată; nu mai rodește, dar imaginea ei trebuie păstrată. Ea înseamnă frumusețea *„inutilului"* fără de care nu putem trăi și nu putem muri. *Livada de vișini:* o piesă-testament despre alegerea între trecut și prezent, din care iese sfâșietor imaginea viitorului. El poate fi viitorul înșelător al lui Petea Trofimov din *Livada...* lui Andrei Șerban, care prefigura omul nou al Revoluției din Octombrie. Sau poate însemna lanul de grâu regenerator, salvator prin moarte, din *Livada...* lui Pintilie. Poate fi livada răsturnată, fără roade, invadând o casă în ruină, din *Livada...* lui Vlad Mugur sau o lume fără mister, un teatru căruia i s-a furat magia, ca-n spectacolul lui Gheorghe Harag. În viziunea lui Alexa Visarion, finalul este ambivalent. El ne lasă pe retină două imagini contradictorii: pe de-o parte prăbușirea violentă a cortinei de fier la un gest ferm al lui Lopahin, peste un teatru cu culise reci și descoperite; pe de altă parte livada de vișini fragilă, în miniatură, care iese din dulapul plutitor, devenit din sicriu altar, lângă un Firs ce-și dă duhul rostind: *„Viața mea s-a sfârșit de parcă nici n-aș fi trăit-o"*.

Mica *livadă* a lui Alexa Visarion este ca și *grâul* lui Lucian Pintilie, *„o înălțare liturgică"*.

Un spectacol de o clasicitate modernă, menit să îmbogățească lecturile Cehov. Lucrat cu scrupulozitate, bogat vizual, el are rigoare, finețe, o noblețe de ton, momente de vigoare, de forță emoțională. În acest demers, regizorul a avut un aliat și un catalizator admirabil în Viorel Penișoară-Stegaru. Decorul său fixează expresiv o anumită atmosferă, un climat spiritual, un mod de a trăi interior. Costumele Liei Dogaru, caracterizante pentru personaje, cu o caligrafie elegantă, pun în valoare siluetele burlești și tragice. Ce le lipsește este o strălucire de nuanță. Actorii sunt bine dirijați. Prezența lui Visarion stimulează, are meritul de a fi capacitat trupa, deși nu toți interpreții au temperamentul dramatic sau experiența necesare unor partituri de anvergura celor cehoviene. Astfel, unii siluetează cu adecvare și relief, alții întruchipează cu personalitate și stil. Performerii reprezentației sunt: Ilie Gheorghe, Sorin Leoveanu, Valer Dellakeza.

Livada de vișini tradusă, adaptată și regizată de Alexa Visarion este un spectacol care ne vorbește inteligent și important despre *livada din noi...*

Ioana MOLDOVAN

O hologramă a universului cehovian sau casa cu stafii

Poate nici o altă perioadă din an nu este mai potrivită pentru Cehov ca mijlocul lunii ianuarie. Tocmai de aceea, în preajma aniversării a 146 de ani de la naşterea marelui dramaturg rus şi a 102 ani de la premiera „originară" de la Teatrul de Artă din Moscova, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova a prezentat publicului spectacolul său cu ***Livada de vişini,*** în traducerea, adaptarea şi regia lui Alexa Visarion.

Chiar înainte de ridicarea cortinei, spectatorul este invitat să parcurgă cu privirea porţiunea de scenă rămasă descoperită şi care propune, prin elementele de decor, un tablou nemişcat, rigid, veşnic. Este „vama" spre lumea de dincolo... (a cortinei), o lume care se scurge încet, care se scufundă. „Dincolo" începe cu

un râu pe malul căruia un dulap vechi, centenar, stă răsturnat și pe sfert înghițit de apă. Lucrat cu siguranță în lemn de vișin, mobila seamănă cu o luntre ancorată vremelnic la mal; luntrea lui Caron pare să fie, de vreme ce în chiar primul moment al spectacolului, copilul Grișa iese la suprafață din același râu în care se înecase cândva.

De ce compune Alexa Visarion acest „prolog" șocant? Pentru că nimic nu explică mai bine existența unei societăți dezmembrate, fără substanță, ca apariția *fantomelor* pe scenă. Și am folosit pluralul, pentru că Grișa este întâmpinat de Firs. Bătrânul lacheu este un spectru în devenire. Cunoscător al vechilor rânduieli, el devine de prisos prezentului.

La ridicarea cortinei, alte fantome ni se dezvăluie. De diverse mărimi și acoperite cu cearșafuri albe, mobilele populează un spațiu rece, pătruns parcă de bruma și frigul de afară, căzute peste vișinii albi, în floare – fantomele vegetale.

În acest peisaj, Ranevskaia este doar o ilustrată parfumată, dintr-o altfel de lume. Venirea ei provoacă o întoarcere în trecut, iar casa își trăiește alături de ea ultimele clipe de „viață". Regizorul rememorează aproape identic, în două momente diferite, clipele fericite din acel spațiu de vis – „camera copiilor". Gaev și Ranevskaia, frate și soră, într-un joc ce sugerează nevoia de întreg, străbat spațiul sprijiniți de grumazul unui căluț din lemn, cândva înaripat, dar care acum cu greu mai poate să-și miște unicul membru acoperit de pene. La început, gestul înseamnă speranța într-o salvare, de vreme ce mânuitorii animalului „supranatural" sunt împreună, din nou; în final însă este aidoma unui ritual anamnetic, un ultim efort de aducere-aminte a tot ceea ce-a fost și nu se mai poate întoarce.

Regizorul Alexa Visarion a optat pentru un Lopahin foarte tânăr, tocmai pentru a-l face de neoprit în demersul său. Este omul modern: „cu vestă albă și pantofi galbeni" , conectat la prezent și vizionar. De asemenea, s-a simțit o reorientare a conținutului său afectiv spre Ranevskaia, Varia fiind de la început percepută ca un înlocuitor ieftin, dispensabil. Textul cehovian a fost exploatat astfel cu mare finețe, încercând să se sugereze o eventuală pasiune timpurie nepermisă a lui Lopahin pentru doamna casei. Conștientă sau nu, Liubov i-a „dăruit" un moment de căldură sufletească după un episod traumatizant din adolescența sa de mujic. Această atmosferă de pasiune înăbușită a fost susținută aproape în întregime de către Sorin Leoveanu, un Lopahin mânat de delirul puterii. Gabriela Baciu este însă o Ranevskaia confuză, animată de delirul milei.

De cealaltă parte, doi bufoni la vârste diferite: Gaev și Trofimov; sunt oameni care nu-și găsesc locul în lume: un veșnic copil și un pururea student. Într-o formă a artei care conține viața reflectată și revelată aproape în clipa imediat următoare mișcării ei, Valer Dellakeza a reușit să traducă scenic „complexul" Gaev.

Aplauze pentru Ilie Gheorghe care și-a împărțit sufletul de artist la două personaje: bătrânul Firs și guvernanta Charlotta Ivanovna. Cele două creații scenice, total diferite, au fost o ispititoare invitație la o percepție deschisă, cu căutări și înțelesuri noi. Firs este ruina, simbolul a ceea ce s-a pierdut. Uitat în casa goală, bătrânul caută un loc al timpului său, al lui. Dulapul centenar devine poarta spre acel „ieri", când toate problemele păreau departe. O dată

intrat în dulap, mobila începe să se transforme, să fie una cu pământul, devenind un sicriu robust peste care crește vegetație, o viitore livadă. De cealaltă parte, Charlotta este un scamator androgin, repezit(ă) și cu toane. Cu siguranță personajul este unul dintre cele care, în opinia autorului, dă claritate genului: în 1903 Cehov îi scria lui Nemirovici-Dancenko: „[...] greu din cale-afară de greu a fost actul al doilea, dar după câte mi se pare n-a ieșit rău. Piesa va fi o comedie [...]".

Ania a fost gândită de către regizor în linii vii, ample, pure dar deloc naive. În fond, ea este prima care se rupe de livadă fără regrete. Alege să-l iubească pe Trofimov și nu mai are timp și pentru vișini. Interpretarea Oanei Bineață a încercat surprinderea universul feminin în procesul de maturizare afectivă.

Decorul, splendoare vizuală a formelor, conceput de Viorel Petrișoară-Stegaru, a fost un „actor" omniprezent al spectacolului. Gândit pe mai multe planuri, a reușit să focalizeze și să strămute acțiunea fără efort. Brâul exterior, în semicerc, alcătuit din scânduri suspendate, este o soluție strălucită pentru departajarea spațiului: când coridor al bătrânei case, când drum ce șerpuiește pe câmp, iar în final, granița unui „no men's land". Cel mai spectaculos element de decor a fost însă un candelabru imens, suspendat – cartea de vizită al unui trecut bogat, luminos și fastuos.

Două momente impresionante au marcat regizoral testamentul dramaturgic cehovian: anunțarea noului proprietar al livezii la balul de mâna a doua organizat de familie și plecarea acestora din casă. Lopahin, îmbătat de alcool, emoție și reușită, începe să danseze frenetic pe ringul de dans obișnuit numai cu buna societate. Mujicul în frac se descalță și se dezlănțuie, bătătorind podeaua. Este gestul suprem de supunere al celor din jur, obligați să-i urmărească „spectacolul"; noul stăpân poate face orice la noua adresă. Sorin Leoveanu, un actor posedat de personajul său, sub bagheta lui Alexa Visarion a impresionat prin sensibilitatea artistică și forța cu care și-a condus rolul.

Momentul final însă poartă în sine esența schimbării ireversibile: casa este golită până la limita existenței sale fizice. Pantalonii scenei sunt coborâți violent, lăsând privirii un hău imens peste care cortina de fier, cu zgomotul ei metalic, trimite la buldozerele sub ale căror șine acel univers va fi redus la o fină peliculă de praf.

Regizorul Alexa Visarion a abordat *Livada de vișini* într-o notă aproape darwinistă: cineva a luptat și a reușit; iar cei care nu au supraviețuit social, trebuie să sperăm că măcar au devenit mai buni. Reinterpretarea textului într-o nouă traducere și adaptare, concepția regizorală, viziunea scenografică, originalitatea unor propuneri actoricești fac din spectacol o reușită, o hologramă a universului cehovian.

Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova – Livada de vișini **de A. P. Cehov. Traducerea, adaptarea, concepția sonoră și regia: Alexa Visarion; decorurile: Viorel Penișoară-Stegaru; costumele: Lia Dogaru; asistent regie: Haricleea Nicolau; consultant coregrafie: Anca Mândrescu. Cu: Gabriela Baciu** (Ranevskaia), **Oana Bineață** (Ania), **Petra Zurba / Romanița Ionescu** (Varia), **Valer Dellakeza** (Gaev), **Sorin Leoveanu** (Lopahin), **Mircea Tudosă** (Trofimov), **Ion Colan (Simeon-Pișcik), Ilie Gheorghe** (Charlotta Ivanovna), **Cosmin Rădescu** (Epihodov), **Anca Dinu / Corina Druc** (Duniașa), **Ilie Gheorghe** (Firs), **Adrian Andone** (Iașa), **Ștefan Mirea** (un trecător), **Raluca Păun** (o fată în casă), **Alexandru Camen** (Grișa), **Constantin Sârbu și Lili Sârbu** (apariții episodice). **Data premierei: 15 ianuarie 2006.**

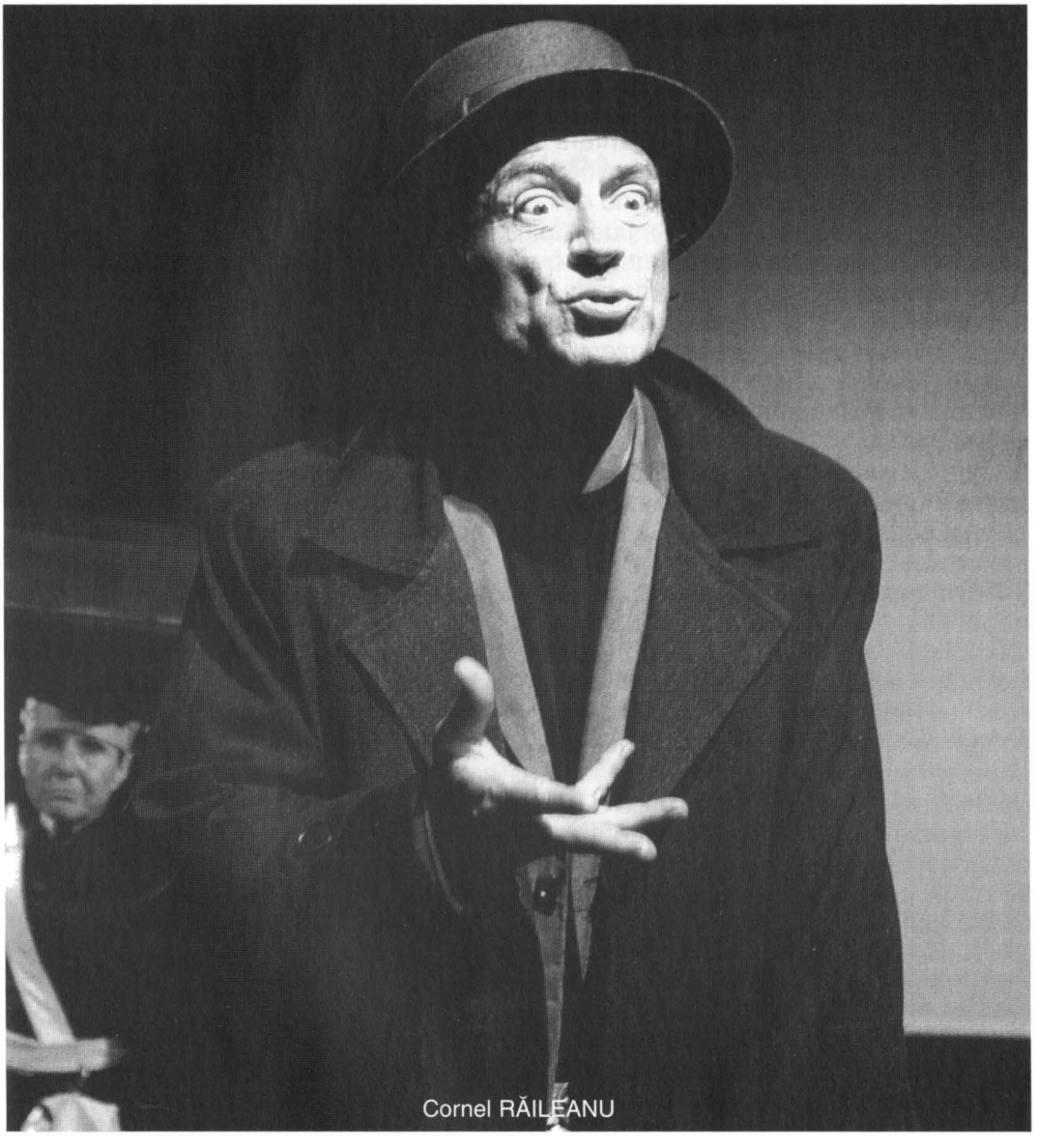
Ion CAZABAN Turda

Imaginea scenică a visului

Începând din anii '60, Eugen Ionescu își urmărea cu curiozitotate visele de noapte. Le relatata public, le insera în articole, căuta chiar o metodă de a le memora mai ușor și mai exact. „Asta poate să-mi folosească – scria el – pentru mesajele primite de inconștient sau din extraconștient și care se vor resuscita a doua zi, ca ființe sau ca peisaje, în conștiința lucidă" (*Journal et rêves,* în *Revue des Deux Mondes*, aprilie 1986). Visele sale sunt de obicei dependente de amintiri, cu tot apanajul lor de stări și sentimente mai mult sau mai puțin lămurite. Despre ele și despre faza onirică în care va intra dramaturgul, citim pagini deosebit de competente, analizând *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, în volumul datorat lui Paul Vernois (Paris, 1991). Printre altele, se menționează un articol publicat de Ionescu în *Lettres françaises* (februarie 1966), articol cunoscut, probabil, la vremea lui. Dar atunci nu aveam cum să știm că el conține schema unei viitoare piese, ***Omul cu valizele***, prezentată în premieră pariziană abia peste nouă ani. „Visez o călătorie – consemna Ionescu –, puntea întunecată a unui vapor enorm..." Și cum se întâmplă în vise, ceea ce ne apare poate să pară imediat altceva, se schimbă sau îl percepem altfel, cu voia noastră obscură: „Nu, nu este o punte de vapor, sunt marile cheiuri ale gării maritime..." Din acel vis, se va contura și accidentul pomenit permanent în piesă: „Nu vom putea face această călătorie, pentru că una din cele trei valize s-a rătăcit". Analiza lui Paul Vernois relevă angoasa din profunzimea visului ionescian, „obsesiile traumatizante" care-l determină. Dramaturgul era încredințat că, în vis, aceste obsesii „se lasă întrevăzute mai bine decât în oricare stare existențială". De unde și interesul său pentru manifestările onirice ale subconștientului dezvăluind ceea ce altfel se trece sub tăcere, se ameliorează aparent, se rezolvă formal. Sunt obsesii care se explică treptat, privind relațiile sale inevitabile cu familia, cu țara sa, cu lumea timpului său. Cu el însuși. Călătoria în țara demult părăsită, schimbată grotesc de regimul politic instaurat acolo, provoacă un acut proces lăuntric. Drumul Omului / Bărbatului spre „căsuța albă" (titlul unei romanțe interbelice), reînvierea amintirilor din copilărie, sunt mereu tulburate de interdicții și, în egală măsură, de „sentimentul vinovăției și remușcării". În succesiunea onirică a momentelor, intervenția adesea ostilă, agresivă, a altor personaje, menține și accentuează acest sentiment. Punându-și visele în pagină, Ionescu se examinează pe sine și se mărturisește.

Pierderea valizei (despre care Vernois crede că „deținea răspunsuri la probleme metafizice", dând, deci, ocazia unei apropieri comparative de frământările Bărbatului din *Scaunele*), valiza dispărută va fi, tot mai vizibil, semnul unei absențe insolubile, într-o lume pervertită, lipsită de bucurii reale. Absența obiectului necesar agravează senzația unui gol fără leac. Este un accident neplăcut, deloc imposibil, după care vom sesiza mai precis neliniștea Omului (totodată, a dramaturgului), alunecând oricum mai departe, în cealaltă călătorie, în timp...

Visul și amintirile nu sunt combinate printr-o „juxtapunere întâmplătoare", ci se află într-o legătură elaborată, conștientă de necesitatea acuzării regimului totalitar. O importantă parte a piesei este dedicată unui coșmar – „capcana statului



Cornel RĂILEANU

polițienesc în care primul Bărbat se zbate disperat". *Omul cu valizele* este o piesă onirică și lucid politică. Valiza va rămâne definitiv pierdută, la fel ca orice posibilitate de a reveni la starea idilică din trecut, de a retrăi imaginile păstrate în suflet. Identitatea Bărbatului ori conținutul adevărat al cuvintelor sale se pierd ca un obiect oarecare, o valiză de pildă. Textul oniric reține absurdul unor realități umane, ajunse la forme de descompunere morală incredibile (ulterior, preluate și extinse în piesele altui dramaturg, Matei Vișniec).

Pentru Eugen Ionescu, scrisul dramatic era: „o mărturie și o construcție. Am ceva de spus. Mă încred în regizor ca el să transmită această mărturie". Spectacolul lui Alexandru Dabija, *Omul cu valizele*, pe scena din Turda, a fost „o

mărturie", spectacol construit elocvent în spiritul celor preconizate de autorul piesei. Visul fiind asociat cu proiecțiile filmice, imaginile scenice au fost ordonate în secvențe numerotate și intitulate definitoriu, ceea ce introducea o anumită linie lucidă în desfășurarea întregului spectacol. Factura onirică a secvențelor se impune însă din stilistica reprezentării scenice, cu modificări, interferențe și treceri bruște care surprind asemeni celor visate. Toate ni se propun cu imaginea lor schimbătoare, nesigură („poate nu ești..."). Visul este ceva asupra căruia te întrebi, ceva care, acum, se urmărește cu luciditatea celui din sală. Regizorul o știe, unele amintiri incluse visului ionescian („je rêve, je me souviens") putând fi amintirile sale sau ale noastre. Teatrul din Turda ni s-a părut un loc foarte potrivit pentru montarea acestei piese. Pentru că n-am întâlnit demult un teatru în care să ne întâmpine atât de puternic urmele trecerii, prezența trecutului. Valiza din vis, s-ar fi putut rătăci aici, printre valizele vechi și roase, pe lângă care mergem în foaierul deteriorat de vreme, simțind răcoarea umedă a pereților.

Ca o călătorie, fie și una visată, mereu întreruptă de obstacole, de confruntări, de tensiuni diferite, spectacolul se constituie dintr-o succesiune de întâlniri și apariții, unele neașteptate, insolite, care au nu numai o justificare onirică, dar și dramatică. O dată cu ele, drumul și căutările Bărbatului sunt mai dificile, mai încordate, dincolo de bufoneria stranie a unor personaje cu consistență scenică adecvat dozată. Altfel interpretate s-ar denatura aceste apariții de vis care-l năpădesc din toate direcțiile (subconștientului) și-l încorsetează pe Omul călător. Ceea ce se petrece cu el sau înlăuntrul său, acea suită de conflicte, neputințe, adaptări, eschivări, cedări de moment, este modulată fără stridențe de actor (Cornel Răileanu). Grav, uneori disperat, alteori sarcastic, va încerca mereu să scape de obstacolele coșmarului. Starea predominantă este neliniștea, neîmpăcarea cu sine. Omul înțelege acum – sau doar își repetă în vis – nereușita dorinței sale: căsuța albă „a ars, s-a făcut cenușă" (în orice caz, ar fi fost demolată).

Metamorfozele visului se confundă cu teatralul proteic. Acum, e posibil, cei cunoscuți să fie de nerecunoscut, iar necunoscuții să fie cunoscuți. Visul, teatrul și, să nu uităm, trecerea vremii dau această posibilitate, uneori tragicomică. De teatru, dar și de vis, sunt intrările și ieșirile Mamei, Tatălui, Bunicii (ca o copiliță), dar și ale turiștilor, gondolierului cu padelă, japonezei misterioase... Teatralitatea este întreținută de machiaj la vedere („Gata! Nu mă mai recunoașteți!"), de costume burlești sau de scenografia blocurilor de carton decupat. Nu distonează, se asimilează chiar semnificativ, imaginile documentare proiectate, imagini de oraș obișnuit (din Turda de azi sau de ieri).

Regizorul Alexandru Dabija a sesizat faptul că, la Eugen Ionescu, „visul e viață" și asta nu-i o simplă inversare. Deseori coșmar, obsesiile și angoasele de peste zi, revin în vis. Desigur, dacă ar da șpagă, Omul s-ar putea muta în alt vis! Spectacolul oniric tocmai prin „absurd", poate deveni o modalitate a „distanțării", ducând la o „conștiință lucidă". Spre finalul piesei, am reținut, aproximativ, câteva cuvinte ale femeii: „în mijlocul vieții, în care dormim tot timpul" – răspunsul paradoxal al Omului fiind: „nu voi dormi niciodată în vis"...

Teatrul oniric al lui Eugen Ionescu este un teatru al visului de veghe.

Teatrul Municipal, Turda – Omul cu valizele **de Eugen Ionescu. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Cristian Rusu. Cu: Cornel Răileanu, Cristina Pardonschi, Anca Dămăcuș, Sebastian Marina, Narcisa Pintea, Leonard Viziteu, Cornel Miron, Ariana Presan, Adrian Cucu. Valizele – obiecte: Andreia Sâmpăleanu Cismașiu.**

Marinela ȚEPUȘ Bacău

Ultimul proces al unor vieți anonime

Există, în țară, teatre și teatre. Despre care se aude permanent, despre care se aude din când în când, despre care nu se (mai) aude nimic. Cu un buget mai mult sau mai puțin satisfăcător. Cu directori mai tenace sau mai comozi (delăsători?). Cu un număr nu prea mare de actori angajați, dar cam toți pe perioadă nedeterminată. În împrejurări relativ asemănătoare, există teatre care (par că) nu se sinchisesc de anonimatul în care se află (Târgu Mureș, Turda, Petroșani, Satu Mare, Baia Mare, Petroșani...), dar sunt și unele care încearcă din răsputeri să obțină un loc „mai în față" în peisajul cultural românesc (Brăila, Reșița, Miercurea Ciuc, Bacău...). Nu cred că cele din urmă beneficiază de cine știe ce privilegii sau de atenția sporită a finanțatorilor locali. Și dacă (totuși) se întâmplă să..., înseamnă că aceștia au mintea și sufletul încă nerobotizate, fiind capabili a înțelege rostul culturii și beneficiile ei pe termen lung. Și mai înseamnă că directorii teatrelor în cauză sunt în stare să gestioneze cum se cuvine multul/ puținul pe care-l au la dispoziție.

Cei doi (nu de mult numiți) directori – Adrian Găzdaru și Gabriel Duțu – fac parte dintr-o elită (cu totul) devotată cauzei pe care o slujesc. Actori talentați, aflați la maturitatea carierei artistice, și-au asumat și sarcina, deloc ușoară, de a restructura/ revigora activitatea Teatrului „Bacovia" din Bacău. Au un program coerent, care cuprinde un repertoriu variat, accesibil publicului de toate vârstele și din toate mediile. Colaborează cu regizori importanți din noua generație (au montat deja: Răzvan Dincă, Gelu Badea, Claudiu Goga, urmează: Ion Sapdaru, Vlad Massaci...). Reiau Gala Recitalurilor, un festival apus, probabil, din lipsă de fonduri.

Ultima premieră băcăuană a fost cu ***Auto*** de Ernesto Caballero, piesă contemporană (de curând apărută într-o antologie de teatru spaniol îngrijită de Ioana Anghel și Andreea Dumitru, ele însele reprezentante notabile ale noii generații de teatrologi) regizată de Claudiu Goga. Un text modern (aparent) ancorat în cotidian, în fond cu înțelesuri mult mai profunde. Timpul și (chiar) spațiul – nu se specifică decât faptul că acțiunea se petrece într-o „sală de așteptare" – rămân nedefinite. Personajele poartă nume generice: Soția, Soțul, Cumnata, Autostopista și sunt purtătoarele unor caracteristici sumare. Soția *iubește* bucătăria și obiectele electrocasnice, Soțul *iubește* mașinile, Cumnata *se iubește* pe sine, iar Autostopista *îi iubește* pe mulți (... *la șosea*!). Acesta ar fi întâiul nivel de înțelegere. Planurile „secunde" sunt însă infinit mai bogate în semnificații. Are loc un proces, și nu unul oarecare, făcut (cum s-ar putea crede la prima vedere) în urma unui accident auto oarecare, ci (ultimul și cel mai important!), acela de (re)evaluare a vieților celor patru (în final doar, vom afla că „eroii" noștri se află, de fapt, în... sala de așteptare a lumii de dincolo). Un dialog (voit) anost, cu destule clișee, dezvăluie obsesii, neîmpliniri, frustrări adunate în timp. Replicile sunt lungi, adesea se convertesc în monoloage, și totuși, spectacolul are ritm, cuvintele șfichiuiesc... Claudiu Goga, unul dintre ultimii creatori români „de modă veche" – în înțelesul cel mai bun al cuvântului –,

adică dintre aceia care încă mai cred în forța creatoare a actorului și care, în consecință, lasă acestuia, pe scenă, suficientă libertate, descifrează fiecare plan al piesei, construind un spectacol rafinat, subtil, poate, pentru publicul frust, dar realmente incitant pentru spectatorii obișnuiți ai sălilor de spectacol. Cu mijloace puține, într-un decor (semnat: Ramona Ingrid Macarie) de o simplitate maximă, însă extrem de sugestiv – nouă uși așezate de jur-împrejurul spațiului de joc, luminate de spoturi, și patru scaune negre de birou –, regizorul dezvoltă cu multă migală fiecare nivel al piesei, ca-ntr-un complicat joc de *puzzle*. Sub masca banalității se ascunde o lume colcăitoare, cu mult prea multe incertitudini, cu pasiuni mărunte, cu speranțele amorțite. Spațiul scenic este apăsător. Pare că nimic nu se întâmplă, ușile nu se deschid, personajele se mișcă în cerc... și totuși... După lăsarea cortinei, întrebările te năpădesc și pleci cu un gust sălciu. Puținele momente comice, ironia fină, nu sunt de-ajuns pentru a atenua senzația că totul este de prisos, că va veni o vreme a marilor bilanțuri. Cu ce te prezinți tu la ultimul „proces"? Dacă vei fi silit să repeți o eternitate aceleași și aceleași lucruri pe care le-ai trăit... Dacă vei fi obligat să reiei o veșnicie toate micile sau marile erori ale

Gabriel DUȚU și Eliza Noemi JUDEU.

scurtei tale vieți... Este un spectacol incomod. Deloc relaxant. Dar care te marchează puternic. Și oare e puțin lucru?

Actorii răspund cu promptitudine indicațiilor regizorale, înțelegând exact ceea ce au de făcut. Jocul lor e ferm, fără înfloriturі. Sunt atenți la relații, intervin cu precizie atunci când e cazul, se retrag discret când e necesar. Patru oameni în stare să umple scena, să trezească permanent interesul sălii. Eliza Noemi Judeu dă consistență unei soții cu totul acaparată de... bucătărie și de obiectele casnice. Resemnată, acceptă o viață searbădă, lipsită de evenimente, sau a cărui unic eveniment îl constituie posibilitatea de a bea din pahare de cristal și de a mânca din farfurii de porțelan scump la... pădure. Gabriel Duțu, marea revelație a reprezentației, întruchipează un soț umil, îndrăgostit de mașina care tocmai se făcuse zob, fără perspective, fără carieră, a cărui unică variație, în viață, o constituie relația extraconjugală cu propria cumnată. Ca să nu mai caute, se folosește de ceea ce are la îndemână. Adriana Pârvu (*Autostopista*) pare a călători fără țintă, mulțumindu-se cu aventuri la-ntâmplare. Este voit superficial personajul său, rezolvat cu profesionalism.

Florina Găzdaru (*Cumnata*) creează tipul femeii flasce, lascive, leneșe, atât de leneșă încât, asemeni Soțului, acceptă o legătură incestuoasă, numai ca să nu fie nevoită să se uite în altă parte.

Este un spectacol de calitate, cu momente realmente împlinite, care, sperăm că va rămâne vreme multă de aci înainte în topul preferințelor publicului din Bacău.

Constantin PARASCHIVESCU

Precum în cer...?

Întâmplător sau nu, opțiunea pentru dramaturgia spaniolă a tinerei conduceri a teatrului din Bacău le e benefică. A fost, la începutul stagiunii, Federico García Lorca, într-un spectacol excelent realizat de Gelu Badea, *Casa Bernardei Alba*; e, acum, Ernesto Caballero cu o piesă intitulată ***Auto***, într-un spectacol ca o lecție de artă realizat de Claudiu Goga. Două generații de dramaturgi, cu două modalități de explorare a realității și două mesaje de reflecție, diferențiate în timp – Lorca, în prima jumătate a secolului douăzeci, sub dictatura franchistă ce strivea libertatea individuală, Caballero, în ultimul deceniu al aceluiași secol, într-o libertate de prospecție ce denunță violența și degringolada contemporană. Un reputat hispanist, Wilfried Floeck, citat de Andreea Dumitru în prefața volumului *Teatrul spaniol contemporan,* pe care l-a coordonat împreună cu Ioana Anghel (Fundația Culturală „Camil Petrescu", Revista „Teatrul azi", supliment 2005), spunea: „Teatrul angajat al postmodernității se distinge radical de teatrul de critică socială din epoca lui Franco" – „nu este un teatru de răspunsuri, ci de întrebări" – „se centrează mai presus de toate pe individ". Autorii incluși în antologie n-au

cunoscut franchismul, temele comune lor au fost, însă, „singurătatea, marginalizarea, incomunicarea, violența".

Ernesto Caballero, născut la Madrid în 1957, își începe cariera teatrală ca regizor. Asemeni colegilor lui de generație, vine spre dramaturgie din practica teatrală, nu din literatură. Declară chiar, emblematic pentru întregul grup: „Nu sunt scriitor, sunt dramaturg...". Iar succintul titlu al piesei publicate în volum, ***Auto*** (1993), relevă o predilecție a scrisului său pentru încărcătura de sensuri a cuvântului, jocuri verbale, ambiguități. Se referă la un accident de mașină care declanșează acțiunea, sugerează particularitatea de autoanaliză morală a personajelor, are conotația specific iberică a genului alegoric-religios inițiat de celebrii înaintași Lope de Vega și Calderon, numit *autosacramental*. Triplu sens.

Un singur act, patru personaje, spațiu nedefinit – „Ce loc ciudat!", spune unul dintre ele. Identități abstracte – Soțul, Soția, Autostopista (al patrulea sens?), Cumnata. Toți foarte nervoși în mașina cu care familia se întorcea de la un picnic și cu atât mai mult acum, după accident, când au fost loviți din spate de un camion. Sunt convocați, citați într-o așa-zisă „sală de așteptare" pentru declarații și mărturii. Citați de cine? Nu se știe. Spațiul e impersonal – „Eu în locuri ca ăsta mă deprim", spune Autostopista. Și fac eforturi să-și amintească ce s-a întâmplat, pentru că sunt toți implicați „în povestea asta". Care poveste? În antecedentele morale ale accidentului, întrucât de partea fiecăruia atârnă o greutate de cuget, vulnerabilă la drum (aventură, înșelăciune, lașitate, răzbunare etc.). Mizerii sufletești. Se mărturisesc reciproc, într-o clipă dramatică de sinceritate totală asupra trecutului. Și nu știm, o dată cu ei înșiși, dacă mai sunt vii sau doar o amintire. Știm doar că și-au lăsat aici „toată mizeria".

Se spune că nu trebuie să începi un spectacol în tensiune maximă, pentru că nu mai ai cum să *urci*. Claudiu Goga îl începe, însă, chiar așa, reflectând nervozitatea care a dominat în mașină și isteria reproșurilor de după accident. De la înfruntarea tăioasă și insinuări agresive, se ajunge treptat la înmuierea tonurilor și *auto*-incriminare (al cincilea sens...). Imputările nu se mai îndreaptă în afară, ci spre propria conduită și opțiune morală, cu luciditate tristă, dureroasă. M-a surprins alura Soțului, de bărbat parcă timid, adus de spate, cu ochelari și replică moale, mereu derutat și căutând o logică, în interpretarea măsurată a lui Gabriel Duțu, pe care, sincer, nu l-am recunoscut. Partenerele feminine parcurg mai demonstrativ diagrama radiografierii lăuntrice, în note extreme descendente – de la pornire impulsivă la dezamăgire de sine, *Soția* (Eliza Noemi Judeu), de la ieșiri revendicative la profunde regrete, *Autostopista* (Adriana Pârvu), de la desprinderea detașată la asumarea vinei, *Cumnata* (Florina Găzdaru). Desen riguros psihologic, pe o paletă expresivă de sugestii și idei. Într-un cadru enigmatic de uși aparente, în semicerc, luminate din spate de fascicole neutre, filtrate, ochi nevăzuți, scormonitori (parteneră talentată de metafore plastice a regizorului, Ramona Ingrid Macarie). Pe tot parcursul dialogurilor, nici un acord muzical; la sfârșit doar, după epuizanta înșiruire de absurdități în expresii comune, o muzică serafică, pe o secvență care înmărmurește protagoniștii: o minge cade la picioarele lor și un îngeraș blond vine s-o primească. Sunt în cer...?

Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău – Auto **de Ernesto Caballero. Traducerea: Ioana Anghel. Regia artistică: Claudiu Goga. Scenografia: Ramona Ingrid Macarie. Cu: Eliza Noemi Judeu (*Soția*), Gabriel Duțu (*Soțul*), Adriana Pârvu (*Autostopista*), Florina Găzdaru (*Cumnata*), Codrin Turcu, Ionuț Purice (*Îngerul*). Premiera: 14 ianuarie 2006.**

Adrian MIHALACHE

Brăila

La Brăila, cu femei și clovni

În preaeleganta sală a Teatrului „Maria Filotti" din Brăila se întâmplă mereu câte ceva demn să capteze atenția publicului local, dar și a vizitatorilor ocazionali. Profesionalismul solid își dă mâna cu manageriatul activ, pentru a construi împreună mirajul efemer al reprezentațiilor. Am văzut, pe parcursul unui activ sfârșit de saptămână, câteva spectacole care, oferind plăcerea, stârnesc, în același timp, reflexia.

Piesa lui Matei Vișniec, ***Angajare de clovn***, a fost deseori montată. Are o structură clară, logică, dar dezvoltarea este lesne previzibilă. Trei clovni, care și-au intersectat viețile, se află la concurență pentru obținerea unui rol. În așteptarea interviului, se studiază, se emoționează, fraternizează, apoi se omoară. Într-o societate care cultivă performanța, competiția bate amiciția. Regizorul Radu Nichifor și-a propus să șlefuiască fiecare detaliu, să controleze inflexiunile, modulațiile vocilor, dar și expresia nonverbală a actorilor. A încercat și, în mare măsură a reușit, să construiască acumulări de energie și câteva momente de climax, în condițiile în care tocmai tensiunea și suspensia lipsesc din text. A fost însă prea insistent în scoaterea în evidență a fiecărui element semnificativ al limbajului teatral, ca și cum publicul ar fi incapabil să remarce ceva ce nu i se arată de cel puțin două ori. Repetarea poantelor și a invențiilor de detaliu ajunge să plictisească, deși ritmul reprezentației nu suferă. Succesul indiscutabil se datorează actorilor. Marius Manole impresionează și aici prin expresivitatea corporală deosebită, dar vocea lui se află, probabil din efort excesiv, în suferință. Momentul său de pantomimă este excelent, deși dilatat. Cornel Cimpoaie se impune prin siguranța pe care o dă experiența, ținând audiența cu sufletul la gură. Revelația este Alin Florea, cu o compoziție complexă, atât de bine pusă la punct, încât pare cu totul spontană. Scenografia minimalistă concepută de Yvonne Adeline Pater ca o colivie din mătase albă, nu sugerează claustrarea sălii de așteptare, ci spațiul gol al scenei, în care aproape orice se poate întâmpla. Coloana sonoră a lui Cornel Cristei face uz de arii de operă de efect, fiind adecvată, fără a speria prin originalitate.

Mai ambițios, András Lóránt ne propune un spectacol de teatru-dans, ***Hans***, după romanul *Opiniile unui clovn* de Heinrich Böll, într-o adaptare fără cuvinte, pe care a realizat-o împreună cu Mihaela Michailov. A fost, desigur, încurajat de succesul pe care l-a avut mișcarea scenică concepută de el pentru spectacolul *Adam Geist* de Dea Loher, jucat tot la Brăila, unul dintre cele mai bune ale lui Radu Afrim. Se vede că atât regizorul, cât și actorul principal, Bujor Macrin, iubesc mult romanul, pe care l-au citit cu atenție și empatie. Am aflat că, la început, a existat ideea de a face auzite pasaje din *off*, renunțându-se la ea pe parcurs, pentru a se evita redundanța. Realizarea ridică unele probleme referitoare la teatrul-dans ca gen. Dacă se folosește un scenariu original, acesta trebuie să fie suficient de complex ca să incite, dar destul de inteligibil pentru a nu crea perplexitate. Dacă se adaptează lucrări cunoscute, șansa genului este eliminarea cantității de zgură explicativă care parazitează multe

Bujor MACRIN în *Hans* după H. Böll.

creații devenite clasice. Romanul lui Böll nu constituie, totuși, o lectură obligatorie, astfel încât montarea ar fi trebuit să fie mai explicită, chiar cu riscul de a părea terestră. Așa, vedem o vagă poveste de „dragoste în vreme de ciumă (brună)", un bărbat torturat de amintiri și ispitit de femei care nu sunt decât proiecții virtuale ale unei realități imposibile. Acțiunea este într-o oarecare măsură delocalizată, Germania nazistă fiind doar metafora istoriei care strivește fragilele relații dintre oameni. Scriitura seacă, mordantă a lui Böll își găsește cu greutate echivalențe vizuale, astfel încât montarea pune, până la urmă, un halou romanțios peste structura severă a textului. Scenografia lui Ambrus Amaryll este expresivă și dinamică, ea joacă efectiv ca personaj, mai ales în scena împroșcării cu sânge a cortinei transparente. Invențiile la nivel de detaliu sunt de bun gust, deși nu totdeauna originale. Astfel, scena jocului de tenis pare preluată direct din *Blow-up* al lui Antonioni.

Expresia corporală a actorilor de teatru-dans trebuie să fie una specifică. Actorul nu trebuie să se transforme nici în balerin, nici în gimnast. Acest lucru a fost perfect înțeles de Bujor Macrin, dar și de Mihaela Francesca Trofimov. Ei rămân actori, chiar dacă se exprimă fără cuvinte. Tinerele „de corp-ansamblu" par însă venite din școala de coregrafie: ele se străduiesc meritoriu, dar nu se înscriu perfect în stil.

Ultimul spectacol văzut la Brăila, ***Tăblia de la marginea patului***, nu este o noutate, dar merită amintit în context. Este admirabil faptul că Teatrul „Maria

Filotti" susține dramaturgia originală. Piesa lui Mimi Brănescu oferă câteva partituri actoricești tentante, dar este confuză și fără miză. Trei femei sunt închise într-un fel de *Huis clos* și așteaptă, ca și noi, să se întâmple ceva, să apară cineva. Regizorul Radu Nichifor se arată mult mai puțin inspirat decât în *Angajare de clovn*. El le aranjează pe cele trei în avanscenă și le pune să rostească lent și grav niște monoloage descusute. Femeile diferă prin tipologie, dar se aseamănă prin insignifianță. Faptul că talentatele actrițe Monica Zugravu-Ivașcu și Ludmila Filip par a înțelege ce rost au pe scenă este, desigur, meritoriu. Cornel Cimpoaie, ca Sfântul Petru, dinamizează, cât de cât, acțiunea care bâltește. Liliana Ghiță întruchipează personajul care coagulează situația și, într-un fel, o explică. Magnetismul acestei remarcabile actrițe funcționează fără greș și în acest context-pretext. Vocea ei are un fior bine controlat, care emoționează eficient, accentele inteligent puse dau sens chiar atunci când, de fapt, sensul lipsește.

Am văzut după o piesă cu clovni, una cu femei și una în care un clovn este înconjurat de femei. Nici una nu încearcă, însă, să pună femeia în rol de clovn. Femeia nu poate fi clovn, probabil pentru că se ia prea mult în serios.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Angajare de clovn **de Matei Vișniec. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Yvonne Adeline Pater. Coloana sonoră: Cornel Cristei. Cu: Marius Manole, Alin Florea, Cornel Cimpoaie.**

– Hans **după Heinrich Böll. Scenariul dramatic: András Lóránt și Mihaela Michailov. Un spectacol de András Lóránt. Cu: Bujor Macrin, Mihaela Trofimov, Ramona Gângă, Emilia Mocanu, Cătălina Nedelea, Ina Andriucă, Narcisa Novac, Carina Borș, Mădălina Mircea, Camelia Pilaf, Ancuța Gutui.**

– Tăblia de la marginea patului **de Mimi Brănescu. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Muzica: Cornel Cristei. Cu: Liliana Ghiță, Ludmila Filip, Monica Ivașcu, Cornel Cimpoaie.**

Ruxandra ANTON

Reprezentația care ucide

Poetul care a început să scrie teatru, Matei Vișniec – căruia, deși avea destule piese scrise înainte de a pleca din țară, nu i s-a montat vreun spectacol pe vreo scenă profesionistă, fiind jucat doar de studenți – a cunoscut succesul mai întâi în Franța și de aici a fost propulsat pe scenele altor țări, după care a reușit și în România performanța de a fi cel mai jucat dramaturg al anului 2005. Piesele sale au fost traduse în turcă, islandeză, suedeză, bulgară, germană, italiană, engleză și jucate în douăzeci de țări. ***Angajare de clovn*** a fost scrisă în acea perioadă când nu era jucat. Farmecul scrierilor lui Matei Vișniec este dat de viziunea lor poetică, chiar și când subiectul este realist, și de o extindere subtilă în metafizic. Spectacolul realizat la Brăila – pe o scenă care sugerează spațiul închis ermetic, fără ferestre, doar cu o ușă pe unde își fac apariția cei trei clovni, dar pe care nu mai iese nimeni – este construit pe ideea evidenței și prezenței pregnante a clovneriei în om, ba chiar și spațiul, prin culorile tari

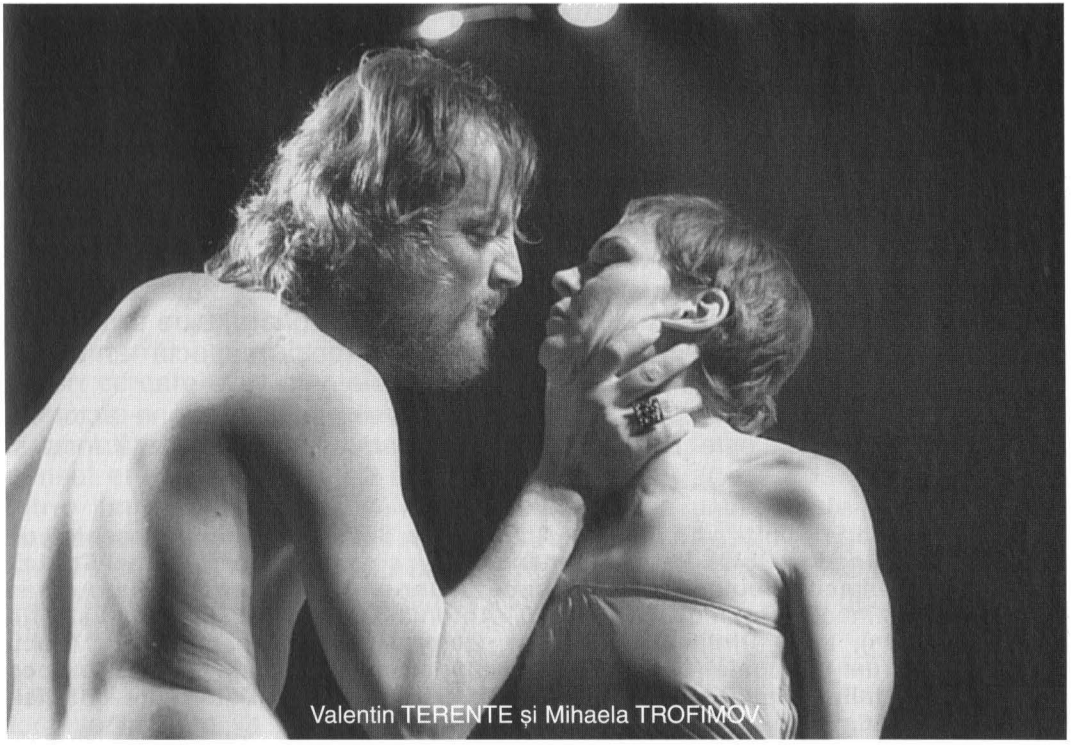
folosite, albastrul şi roşu predominante, pare să intre în tipicul personajelor. Jocul trasat actorilor, pe vibraţii tonice şi multe tuşe umoristice de bună calitate, aproape că nu mai face demarcaţia între meseria de clovn propriu-zisă şi atitudinea lor din afara circului , viziune care nu se încadrează în tonalităţile grave ale coloanei sonore şi comentariul ironic ce anunţă intrarea personajelor. Aceste registre inegale ca expresie face ca metafizicul vizat de dramaturg să se estompeze. Cert este că spectacolul place publicului. Armonios prin mişcarea scenică, cu ritmuri bine dozate, cu pantomimă care parodiază gagurile ieftine ale celor trei clovni, cu multă culoare atât în jocul actorilor cât şi în costumele lor, spectacolul este unitar ca formulă stilistică. Cei trei clovni bătrâni, în urma unui anunţ din ziar, de angajare a unui clovn vârstnic, se reîntâlnesc în anticamera speranţei care se va dovedi a fi chiar a morţii, spaţiu unde va avea loc, în acelaşi timp, bucuria revederii, dar şi lupta concurenţială dintre ei, luptă care sfârşeşte prin uciderea celorlalţi doi de către Nicollo. Uşa prin care ies la final clovnii este uşa care dă spre moarte şi spre disperarea şi nebunia fără sfârşit a lui Nicollo – nu întâmplător poate este ea spre sală, spre spectatori: ce este un actor, de fapt? mai are el viaţă personală sau viaţa lui se află în mâinile publicului? ce este un actor fără public? Abia de aici publicul poate să intre în joc, în jocul minţii, să-şi cenzureze propria-i acţiune teatrală. Dacă pentru actor, profesiunea este un act de credinţă, un act fără de care nu poate trăi şi pentru care este în stare să trişeze, să mintă şi chiar să şi ucidă, ce poate fi actorul pentru public? Spaţiul scenic de un albastru pur şi fanta de un portocaliu strălucitor din spatele uşii pe unde îşi fac intrarea clovnii, sugerează speranţa care animă viaţa. Măştile personajelor şi costumele stridente, clovneşti, precum şi accesoriile folosite sunt în ton cu personalitatea personajelor. Tensiunile aşteptării (cu atât mai mari cu cât nu există ieşirea), bucuria revederii, compasiunea, batjocura, cruzimea, deznădejdea sunt foarte bine jucate de cei trei actori. Nicollo, diferenţiat tipologic de ceilalţi printr-o fragilitate dură, violentă în anumite momente, labilitate psihică chiar, dar şi cu o blândeţe înduioşătoare, excelent jucat de Marius Manole, cu o abilitate firească a disimulării, dar puternic conturată în trecerile de la o stare la alta. Cred că Marius Manole este unul dintre acei actori la care pasiunea jocului respiră prin toţi porii fiinţei lui. Filippo, cu jovialitatea lui batjocoritoare, vicleniile lui, apariţia lui pitoresc impunătoare, este impecabil interpretat de Alin Florea. Celălat clovn este Peppino, cu toată greutatea pe care o poartă însuşi numele şi căruia Cornel Cimpoaie reuşeşte să îi confere o dimensiune emblematică: el are vorbirea semeaţă, cu gesturi ample de artist iluminat care a fost şi actor nu numai clovn, într-un teatru adevărat. Cei trei actori se sincronizează cu mult farmec şi scot în evidenţă şi trăsăturile comune personajelor: orgoliul, egoismul şi inflexibilitatea atunci când intervine propriul interes, trăsături ce fac obiectul temei principale.

Cu toate că nu surprinde toate conotaţiile textului dramatic, care nici nu sunt obligatorii, de altfel, spectacolul montat la Brăila este viu, construit cu fantezie, umor, ritm şi cu multă dăruire în jocul actorilor.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Angajare de clovn **de Matei Vişniec. Regia: Radu Nichifor; scenografia: Yvonne Adeline Pater; coloana sonoră: Cornel Cristei. Cu: Marius Manole (*Nicollo*), Alin Florea (*Filippo*), Cornel Cimpoaie (*Peppino*). Data reprezentaţiei: 28 ianuarie 2006.**

Călăuza iubirii

Actorul și regizorul francez Emmanuel Ray, care conduce compania de teatru *Théâtre en pièces* din Chartres, a fost prezent și în toamna anului 2004 la festivalul „Zile si nopți de teatru european la Braila" cu piesa *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, spectacol care în Franța se joacă în cripta catedralei din localitate. În cadrul unui proiect de parteneriat între *Théâtre en pièces* din Chartres și Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Emmanuel Ray ne propune o ***Antigona*** – a cărei versiune scenică este semnată de Doina Papp și Bogdan Ghiu – cu tăieturi precise în text, cu scene fragmentate ca într-un ritual, dar unite în întreaga viziune teatrală, cu inserții coregrafice care dau o notă de mister spectacolului, toate într-un decor sumar și într-o lumină suflată cu intensități diferite peste chipurile actorilor, evocând îndepărtatele timpuri ale lui Sofocle și ale preceptelor sacre, zeificate, subminând și întărind, în același timp, puterea oamenilor. De asemenea, retorica gesturilor este foarte importantă în acest spectacol; ea subliniază amplu sensul vorbirii cu tente declamative, oratorice, specifice teatrului antic. Ni se propune un spectacol la care actorii sunt cei care dau forță textului prin lucrarea emoției ca element de prim rang: un Creon despuiat de haina regală, aproape gol, dar în toată măreția puterii lui crude, brutale, vicioase și o Antigona parcă sculptată în piatră, în dârzenia ei invincibilă. Tronul lui Creon – cu trepte, pătat de sânge, glisant, care are încorporată în spate celula unde a fost închisă Antigona – sugerează lupta pentru putere, puterea și crimele ei. De cealaltă parte stau zeii reprezentați prin măști care



Valentin TERENTE și Mihaela TROFIMOV

atârnă deasupra scenei, idolii călăuzitori ai oamenilor și ale căror legi nu puteau fi încălcate nici chiar de regi. Armonizarea zbuciumului eroinei, a curajului ei neomenesc, cu revelația mitului, ne permite să accedem la adevăratul sens al tragediei: idealul iubirii până la forța sacrificiului. Antigona înțelege că se află între două tăișuri – dacă ar fi ales să nu-și îngroape fratele, pe Polinice, ar fi încălcat legea sfântă a lui Hades și a lui Dike, iar dacă încalcă porunca lui Creon, care hotărâse ca doar Eteocle să fie înmormântat, o aștepta moartea – dar mai știe că suferința ei nu s-ar fi sfârșit dacă ar fi ales frica lașității. Ea nu vrea nici o clipă să-și ascundă fapta, de la început până la sfârșit vorbele și actele ei au o demnitate limpede și cutremurătoare pentru cei care se conduceau după principiul „îmi apăr propria-mi piele, mai întâi", principiu care funcționa și atunci, exemplificat de crainic. Deci, nu educația o conduce pe Antigona la sacrificiul suprem, nu morala cetății care în esență tot supunere însemna. Vrea ea să-l înfrunte pe Creon, tatăl logodnicului ei, Hemon? Nici o femeie nu ar risca o asemenea înfruntare. Motivul alegerii ei nici nu trebuie căutat prea departe, el stă chiar în vorbele Antigonei, vorbe de iubire pentru toți morții ei și pentru zei, înrădăcinate în suflet și care o obligă să-i pregătească drumul lui Polinice către Hades. Relevarea legăturii puternice dintre morți și vii este întărită și în finalul piesei, când Antigona și Hemon, morți, încearcă să-i ajute în disperarea lor pe Creon și Euridice, repetându-le: „nu-i nimic!, nu-i nimic!". Un erou este aidoma vorbelor și faptelor sale atunci când apără o cauză dreaptă și Antigona este un asemenea erou. Mihaela Trofimov prin jocul său are acea forță și tensiune tulburătoare a eroinei, fără a fi crispată, fără a brava, cu o blândețe dârză uneori, alteori cu un dispreț aprig, dar întotdeauna în ton cu atitudinea potrivită. Și Valentin Terente, în rolul lui Creon, e destul de convingător în tonurile, nuanțele și gesturile care converg către măreția și tirania personajului, dar fără cursivitatea și naturalețea necesare și uneori își mai pierde din suflu. Liviu Pintileasa are o prestație onorabilă în rolul lui Hemon, însă fără a da și strălucire personajului. Bujor Macrin susține partitura profocului Tiresias cu rigoare și expresivitate firească și impunătoare, doar vocea este cea care îi deservește talentul actoricesc. Antonia Oana Ilie reprezentând-o pe Ismena, un personaj important în relația cu celelalte personaje, a făcut să scadă forța spectacolului printr-o apariție timidă, cu voce mult scăzută, deși nu e lipsită de talent. O prezență expresivă și mișcare plastică vădește Cătălina Nedelea în rolul sclavei și, desigur, sobrietatea imparțială cu care își tratează Cornel Cimpoaie personajul nu e de neglijat. Mixajul coloanei sonore, bine armonizat, mărește celelalte efecte scenice, iar costumele, deși respectă ambianța antichității, au și o notă de improvizație.

Cu toate neajunsurile, perfectibile în timp, mai multe din zona actorilor, *Antigona* de la Brăila este un spectacol care readuce mitul în toată forța și misterul lui.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Antigona **de Sofocle (versiunea scenică de Doina Papp și Bogdan Ghiu). Regia: Emmanuel Ray; coloana sonoră: Cornel Cristei; light design: Natacha Boulet-Räber; costume: Ambrus Amaryll; coregrafia: András Lóránt; Cu: Mihaela Trofimov (*Antigona*), Antonia Oana Ilie (*Ismena*), Valentin Terente (*Creon*), Liviu Pintileasa (*Hemon*), Bujor Macrin (*Tiresias*), Ana Zubcu (*Euridice*), Cornel Cimpoaie (*Corifeul*), Dan Moldoveanu (*Paznicul*), George Toropoc (*Crainicul*), Cătălina Nedelea (*Sclava*), Ramona Gângă (*Corul*). Data reprezentației: 29 ianuarie 2006.**

Oana BORȘ

Inconsecvențe

Emmanuel Ray, regizor francez, conducătorul companiei „Théâtre en pièces" din Chartres, a fost prezent la prima ediție a Festivalului „Zile și nopți de teatru la Brăila" (2004), cu spectacolul *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel. Se pare că această întâlnire cu Teatrul „Maria Filotti", cu trupa de aici, a fost una care l-a interesat, pentru că ulterior s-a întors pentru a monta ***Antigona*** de Sofocle.

Exercițiul apropierii de un text clasic, cu atât mai mult de tragedia antică, este o tentație pentru orice regizor. Datul general uman (particularizat, într-o poveste tragică), care stă la baza subiectului unui astfel de text, dă senzația unui ofertant câmp de analiză și a unei vaste potențialități de interpretare scenică. Capcana este însă pe măsură. Pentru că lectura regizorală a unui text antic trebuie să devină viabilă astăzi, prin reinterpretare, păstrând vii și conotațiile complexe pe care le conține. Eșecul poate veni, însă, fie prin forțarea nejustificată a sensurilor, fie prin abandonul involuntar în povestea pe care versul reușește să o spună, dincolo de spectacol.

Din păcate, din categoria nereușitelor face parte și spectacolul brăilean. Propunerea regizorului francez îl are ca personaj principal pe Creon. Prin el își susține discursul despre fascinația puterii. Căci Creon este exponentul părții rudimentare, animalice din om, care schimbă destine prin mijloace coercitive. O vedem din atitudine, dar și din prezență. Un Creon primitiv, imaginea unui om la începuturile umanității. Răul pe care îl reprezintă se dezvoltă în opoziție (cum altfel?) cu lumea plină de sentimente umane și morale, cea adusă, în prim-plan, de Antigona.

Această îndreptare a accentului către personajul din spate, cel care o provoacă pe eroină și-i dă posibilitate să se exprime, întru depășirea printr-un curaj incredibil, poate fi o soluție, cu toate că o discuție despre putere, astăzi, poate avea și alte dimensiuni. Cu atât mai mult cu cât tragedia se adresează nu doar sensibilității, dar și unui nucleu etic. Numai că lansând tema, Ray conduce celelalte conotații ale piesei către o cheie minoră, interpretarea devenind astfel reducționistă, iar rezolvările, uneori, inconsecvente cu ele însele.

Determinarea Antigonei, semnificația actului ei, de libertate umană în raport cu care evenimentele tragice capătă sens, apare lipsită de consistență. Avem de-a face cu un personaj cu replică palidă care urmează un parcurs schematizat. În același timp, regizorul nu renunță la alegoria religioasă, în sensul ei imediat: acțiunea umană construiește tragedia, dar ea se întâmplă într-o lume condusă de divin, astfel că acțiunea umană este angajată într-o cauzalitate care o depășește. La fel ca Antigona, Tiresias este, însă, o apariție fără încărcătură – nici măcar semnul pedepsei divine atunci când, Euridice, la aflarea veștii că Hemon s-a sinucis cade secerată de un fulger divin, nu are forță de susținere.

În aceeași inconsecvență se situează și construcția personajului central, Creon. Ni se prezintă un Creon fascinat de putere, de tron (tron care este și temnița în care va fi închisă Antigona), lucru sugerat printr-o relație aproape

erotică cu el. Însă, în momentul, poate cel mai important, în care își exprimă către tebani hotărârea și intențiile domniei sale, atitudinea lui este, surprinzător, una a unui om învins care, pe jos, în fața tronului își ține discursul. Și cu siguranță, nu acest lucru s-a dorit.

Tot astfel, scena de început, scena înfruntării dintre Antigona și Ismena este nefirească. Ismena apare murdară pe mâini de sânge, târând doi saci pătați de sânge și ei. Așa construită secvența, conferă Ismenei o vină mult mai profundă, cea de a fi participat direct, alta decât cea care e dezvoltată ulterior, cea reală: frica de pedeapsa lui Creon. Cum tot această imagine egalizează implicit tratamentul la care sunt supuși cei doi frați după moarte, lucru de altfel lipsit de orice fundament.

Personaj important în construcția tragediei, cel care spune adevărul, *mesagerul*, este în permanență supus pericolului iminent, pentru că nu întotdeauna adevărul este binevenit. Iar dacă, în spectacolul de aici, semnul sabiei, al puterii este cel dominant (o aflăm încă de la început când, pătrunzând în scenă, *crainicul* înfige o sabie în podea, unde va rămâne până la sfârșit), cu atât mai mult, vestea faptei săvârșite de Antigona ar presupune dezlănțuirea lui Creon. *Mesagerul* însă, în afară de graba cu care își rostește tirada, nu pare marcat de nici o spaimă, așa cum reacția lui Creon o găsim în aceeași notă minoră, nejustificată pentru hotărârea pe care o ia ulterior, de a ucide.

Intenția regizorului de a lărgi câmpul de înțelesuri ale textului sunt vizibile, totuși. Perenitatea datelor umane, indiferent de timpul sau tipul de societate în care are loc acțiunea este sugerată de prezența Corifeului, un comentator detașat, un om din ziua de azi. Așa cum corul, intermediar între personaje (ce căpătă, în general, cele mai profunde modelări) este aici, redus la un sigur personaj cu o plastică specială (de altfel, se vede în tot spectacolul mâna coregrafului András Lorand), un fel de elf, intermediar între divin și terestru.

Ce este de apreciat pe deplin în acest spectacol este eclerajul, realizat de către un light designer francez: Natacha Boulet-Räber (probabil, nu degeaba aceasta reprezintă o meserie în sine în teatrele din Vest). El susține spectacolul, având în același timp propria personalitate și poezie, potențează și pune accente acolo unde trebuie. Poate scena cea mai frumoasă este cea a morții Antigonei, care devine și una dintre cele mai pline de semnificații. Este un joc al personajului cu două raze de lumină ce se intersectează pe scenă și a căror proiecție pe perete dă imaginea dublă a lunii pline. Cu luna se joacă Antigona, în lumina ei se scaldă, lumina ei o prinde în mâini, într-un dans spre moarte. Și cine altcineva putea să sugereze mai bine această trecere decât astrul învestit cu semnificația drumului între viață și moarte, mai ales că interacțiunea, după moarte, cu luna, este, în mitologia greacă, rezervată unor privilegiați, unor eroi, în speță.

În ceea ce privește interpreții, avem de-a face cu partituri bine susținute în mare parte (Valentin Terente – *Creon,* Bujor Macrin – *Tiresias,* Cornel Cimpoaie – *Corifeul,* Ramona Gâgă – *Corul).* Trupa brăileană, este, de altfel, una cu multe personalități interpretative. Aici este vorba de un întreg, a cărui notă cea mai de jos o dă, însă, Antonia Oana Ilie *(Ismena).* Ceea ce se situează într-o zonă mai puțin de acceptat este frazarea. Acesta este riscul atunci când un regizor nu cunoaște limba în care își realizează spectacolul și nu are controlul asupra felului în care se pune accentul în propoziție.

Andreea DUMITRU Iaşi

Despre „Evangheliştii", la rece

Premiera pe ţară a ***Evangheliştilor*** – piesă care a făcut destule valuri şi în 1992, când a fost premiată de UNITER ca cel mai bun text de teatru al anului, dând multora speranţe că dramaturgia libertăţii începea să se nască şi la noi – a iscat, în decembrie 2005, un scandal de proporţii naţionale, ale cărui ecouri (destul de distorsionate) s-au făcut auzite (până şi) în cotidianul *Le Monde* („cinste", nu-i aşa, destul de rar rezervată producţiilor de teatru româneşti). Despre Ateneul Tătăraşi s-a vorbit în aceste luni mai mult decât despre oricare altă instituţie de cultură autohtonă. Asta în vreme ce mulţi nu ştiau prea bine nici unde se află şi nici cu ce se ocupă mai exact o structură cu nume atât de bizar, rostit aproape cu mefienţă, de parcă ar fi fost vorba de Tanacu sau de Taizé! Din păcate, singura realitate palpabilă şi discernabilă din tot acest *brouhaha* literaro-teologico-politico-mediatic, anume spectacolul de teatru, a răzbit aproape ca prin ceaţă, cu o imagine ştearsă şi malformată de cele mai arbitrare intenţii ale opinenţilor.

Pentru conformitate cu adevărul istoric, să restabilim, însă, cronologia acestui scandal. Povestea începe la „Centrul de creaţie europeană" situat în cartierul ieşean Tătăraşi, de curând reînfiinţat pe ruinele antebelicului Ateneu Popular, de către Consiliul Local, la iniţiativa primarului din 1993, Constantin Simirad. Acesta îl numeşte în funcţia de director pe regizorul francez Benoît Vitse – deja cunoscut oamenilor de teatru de pe la noi din câteva producţii lipsite, se pare, de strălucire – în virtutea experienţei manageriale acumulate ca director al Centrului Cultural Francez de la Iaşi şi, mai apoi, al celui de la Kiev. În mai puţin de un an, Benoît Vitse pune lucrurile în mişcare cu o frenezie care scoate din apatie publicul ieşean. Convingerea sa este că „un loc de cultură care se respectă trebuie să fie un loc de controversă". Se mizează, în primul rând, pe diversitatea şi ritmicitatea produselor oferite (expoziţii, cursuri multidisciplinare, spectacole, concerte şi conferinţe, biblio şi videotecă). Graţie spaţiului generos aflat în dotare (o sală cu 250 de locuri), principala atracţie o constituie, totuşi, oferta teatrală, cu nu mai puţin de şapte titluri pe stagiune.

Cum se fabrică, însă, controversele la Ateneul Tătăraşi? Abia cu *Evangheliştii* Alinei Mungiu-Pippidi, directorul şi echipa sa (din cei zece angajaţi, doar doi au competenţe culturale) par să fi descoperit reţeta perfectă, după tatonări precum spectacolul montat de Ion Sapdaru cu piesa lui Ştefan Caraman, *Morţi şi vii*, un alt text căutuşi de puţin confortabil sau aducător de succes (cel puţin, la modul teoretic). Cuvintele-cheie sunt „dramaturgie contemporană". Nu e puţin lucru, să recunoaştem. Unei prime stagiuni poloneze îi urmează acum stagiunea mexicană, cu o premieră pusă în scenă de Bogdan Ulmu (deja intrată în repertoriu). Piesele româneşti sunt şi ele privilegiate. Cu atât mai mult atunci când sunt descoperite – cazul *Evangheliştilor* – într-un volum tentant intitulat *Après la censure* (Editura UNITEXT, 1993). Şi cu atât mai mult cu cât textul dezvoltă una dintre cele mai fierbinţi teme ale lumii actuale: libertatea (religioasă, politică, sexuală, de orice fel) versus intoleranţa de orice fel. Ce să mai spunem despre faptul că toate încercările de a-l monta (unele anunţându-se extrem de interesante, precum cea a lui Andrei Şerban, pe vremea directoratului său la Naţionalul bucureştean) se năruie pe

rând, învăluindu-l într-un con de tăcere! Să mai amintim faptul că, în schimb, piesa cu pricina este tradusă și publicată de Modern International Drama din New York (1996), ba chiar montată în Ungaria? Cum nimeni nu e profet în țara lui, nici Alina Mungiu-Pippidi nu putea fi în lașiul natal. Premisele erau, așadar, pentru regizorul Benoît Vitse, incitante, dar și riscante. O dovadă în acest sens: refuzul unor actori de a face parte din distribuție. Prin urmare, regizorul își găsește alți aliați, respectiv câțiva proaspăt absolvenți ai Facultății de Arte „George Enescu", dar și actori ai Teatrului Luceafărul. Cum viitorul spectacol urmează să fie interzis minorilor din pricina „scenelor explicite de nuditate" (cum ar spune reglementările CNA), se repetă cu ușile închise, ceea ce nu poate decât să alimenteze zvonurile. Avanpremiera are loc pe 3 decembrie, iar două zile mai târziu, în ședința Consiliului Local, se ridică deja problema oportunității finanțării acestui spectacol „neortodox" și „imoral". Ce urmează e deja cunoscut și depășește cu mult limitele unei polemici pe temeiuri artistice, ținând pe alocuri de domeniul patologiei sociale.

Personaje și instituții publice pe care bunul-simț le-ar considera pur și simplu incompatibile și-au exersat libertatea de expresie pe marginea *Evangheliștilor*. În majoritatea cazurilor, cu o inocență deplină: ba spectacolul nu fusese văzut, ba piesa nu fusese citită. Principiile trebuiau însă – nu-i așa? – apărate. Cel mai mult șochează, poate, în evoluția acestui scandal, poziția echivocă a „ordonatorului de credite", primarul însuși ieșind la rampă cu afirmații de-a dreptul bizare: înfierând, apoi retractând, oscilând între cenzurarea spectacolului și declinarea oricărei responsabilități pe această temă, el a demonstrat că nu poate face distincția dintre enoriași și contribuabili, aceștia din urmă, evlavioși sau nu, dovedindu-se interesați de spectacol din moment ce umplu sala Ateneului săptămâni la rând. Interesant este că, în pofida anatemei aruncate de către Bisericile Ortodoxă și Catolică asupra autoarei și a regizorului, tevatura are și o consecință pozitivă, publicitatea indirectă făcută montării permițând Ateneului să se autofinanțeze temporar. Ba mai mult, în aceeași logică a lucrurilor, echipa de la Polirom decide să reediteze piesa împreună cu un consistent dosar de presă, din care răzbate atât de elocvent însăși starea de spirit a societății românești din anul de grație 2005.

Cum spuneam de la bun început, scandalul din jurul *Evangheliștilor* a umbrit imaginea și așa palidă a spectacolului realizat de Benoît Vitse. Reprezentația pe care am avut ocazia să o urmăresc mi s-a părut ilustrarea didacticistă, deși nu lipsită de pretenții avangardiste, a unei dezbateri de idei cu atât mai interesantă în plan literar, cu cât se dovedește complet ineficientă în fața misterului pe care îl sondează, adică a revelației creștine. De fapt, cred că cea mai adecvată interpretare a textului îi aparține autoarei înseși. Într-un interviu acordat *Suplimentului de cultură* (11–17 februarie 2006), Alina Mungiu mărturisea că nu a scris piesa pentru a pune la îndoială credința altora, ci pentru că: „o căutam pe a mea, cu toată disperarea". Prin urmare, trecând peste inepția de a judeca o operă de artă ca blasfematoare (deși, în acest sens, exemplele abundă, în literatură sau cinematografie, de la Scorsese la Saramago), putem vedea în *Evangheliștii* Golgota unui intelectual autentic, care își caută reperele morale și spirituale într-o lume răsturnată, crudă încă, ale cărei fundamente sunt și vor mai fi, după toate indiciile, încă mult timp puse sub semnul întrebării, al răscolirii, al furiei demolatoare. Așa arăta, de altfel, la momentul conceperii piesei, societatea noastră. Din fericire, Alina Mungiu-Pippidi nu se rezumă la a prezenta alegoria transparentă a acelor ani, ci construiește o ficțiune polisemică, încă extrem de actuală, dacă ar fi să invocăm numai figura Apostolului Pavel – predicator sectar, misogin, impostor însetat de putere – aproape calchiată după celebrul eseu al lui Cioran.

Procesul misterios de scriere a Noului Testament, aflat în centrul acestei ficțiuni, este tratat în cheie ludică: el poate fi comparat cu procesul scrierii oricărui op profan, ba mai mult, este înfățișat ca o „lucrare" comandată unor „profesioniști" („e nevoie de talent ca să faci neadevărul să fie mai verosimil decât adevărul"). În libertina Antiohie a deceniului 7 („al erei noastre"), patru discipoli ai filosofului Cherintos (Matei, Luca, Marcu și Ioan) sunt plătiți de Pavel din Taurus, cetățean roman, pentru a compune fiecare câte „o relatare apologetică a vieții și morții unui proroc evreu", tot atâtea compoziții după modelul servit de acesta. Scrierile rezultate din competiția literară vor salva Academia lui Cherintos de la un faliment iminent, în timp ce pentru Pavel, ele vor deveni cel mai eficient instrument de cucerire a unui număr tot mai mare de comunități, prin convertirea acestora la creștinism (religie care ia, astfel, înfățișarea unui „monstru nesățios", după cum îi reproșează Apostolul Petru). Personajul care trebuie să depună mărturie este numit, provizoriu, *Povestitorul*. Pare șters, nesigur și, de aceea, lesne manevrabil, contrazicând flagrant profilul biblic: nu face minuni, se îndrăgostește, inclusiv carnal, de o femeie (preoteasa păgână Elena), fuge de răstignire („chiar dacă nu am murit, sunt totuși fiul lui Dumnezeu!"). Și cu toate astea, nu se poate sustrage unui destin implacabil, sfârșind prin a se confunda cu eroul relatărilor sale.

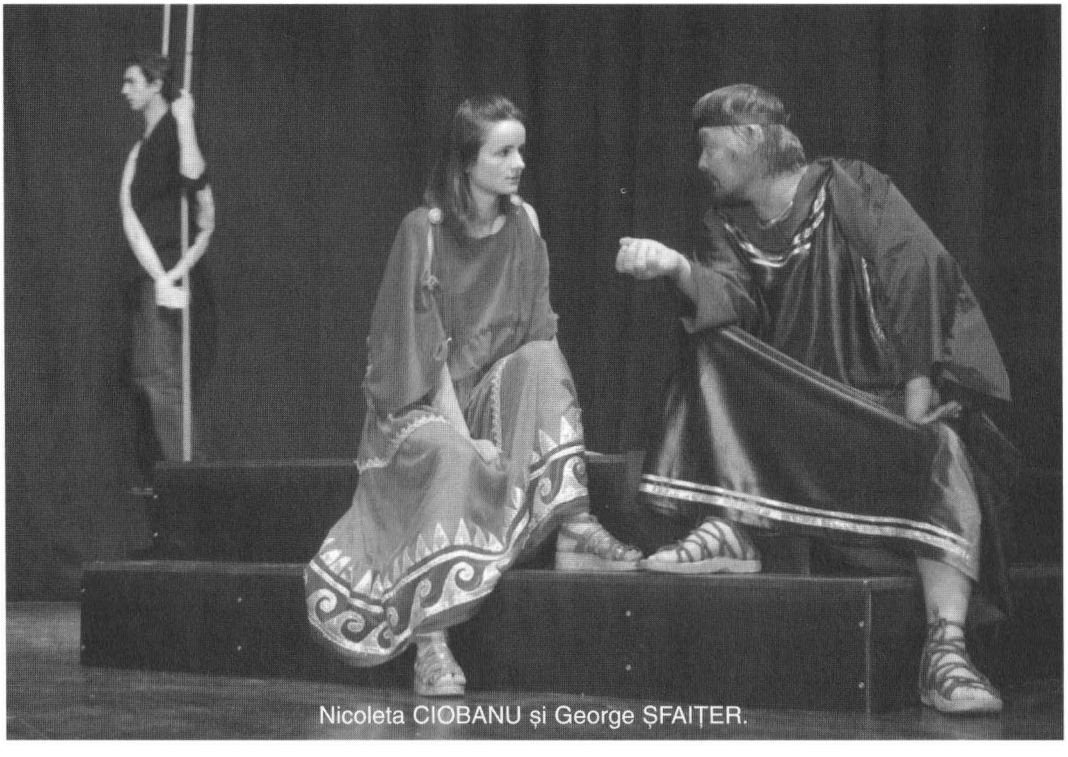
Ceea ce sporește dificultatea reprezentării acestei piese este, dincolo de dezbaterea unor spinoase probleme teologice și morale, ambiguitatea întreținută în jurul Povestitorului, în ciuda revelării lui ca Iisus Mântuitorul de către Ioan și în ciuda unui final care ar putea trimite la ideea Învierii (după ce este ucis de Pavel, acesta se ridică având pumnalul înfipt în spate și o îmbrățișează pe Elena, spunându-i: „Nu te teme! Astă-seară vei fi cu mine în rai!"). Totuși, teatralitatea explicită a acestei soluții ne împiedică să afirmăm cu certitudine că ar fi vorba de Înviere și Viața de Apoi, în sensul dogmei creștine. Alegând întotdeauna calea cea mai puțin comodă, autoarea complică și mai mult jocul identităților prin secvențe de teatru în teatru, în care cei patru discipoli parodiază cu inocență personaje, scene și adevăruri sfinte. Procedeul parodierii pare, de altfel, cel mai la îndemâna autoarei, servind de minune exercițiului său critic: Cina cea de Taină este interpretată aici ca o masă organizată de Pavel pentru a sărbători onorarea comenzii sale, un banchet la care comesenii se gratulează reciproc cu „Vivat Academia!", chiar înainte de a fi otrăviți – cruntă ironie! – de un ideolog fanatic. Tendențios citită, *ad litteram*, piesa nu are cum să nu dea frisoane. O lectură adecvată va lăsa, însă, excentricitățile în planul secund pentru a valorifica adevărata miză a textului: o discuție relaxată, solid argumentată, despre relația dintre mit și istorie („istoria este aceea care s-a scris, nu aceea care a fost"), dintre liberul arbitru și fanatism, dintre cercetarea critică a adevărului și ignoranța oarbă (merită reținute replicile care exprimă convingerea autoarei că: „Aici, în Orient, toată lumea e înnebunită după minuni. De doctrine n-are nimeni chef. Pe căldura asta! Dar o minune bună, asta mai trezește oamenii din amorțeală! Mai ales dacă este și scurtă...").

Ce îi lipsește spectacolului realizat de Benoît Vitse la Ateneul Tătărași – ca să ne întoarcem la mărul discordiei – este tocmai anvergura necesară acestei dezbateri. Iar aici, nu sărăcia fondurilor, ci aceea a imaginației, precum și imaturitatea talentului interpreților – atât cât este el – ar trebui imputată. Rezultatul derutează prin eclectism: un șlagăr cu mesaj al lui Alain Souchon prefațează și încheie reprezentația, în vreme ce aceasta este punctată de intervențiile *live* ale unui acordeonist. La acest capitol, să mai spunem doar că în fundalul scenei sunt citate, în formula tablourilor vivante, compozițiile sofisticate și iconoclaste ale

artistului fotograf Jan Saudek, ca un fel de note de subsol ce parazitează un text oricum dens (fără precizarea regizorului, sursa de inspirație a acestor secvențe, decupate prin căderi și ridicări de cortină, i-ar scăpa însă oricui, amintind mult prea vag originalul). Acuzele de obscenitate aduse producției se dovedesc, totuși, cât se poate de deplasate, din moment ce cadrul ficțiunii (o societate liberală și tolerantă în privința moravurilor) justifică, din punct de vedere regizoral, prezența, fie și excesivă, a nudității. Cea mai comentată scenă, intrată aproape în folclorul jurnaliștilor nevoiți, cei mai mulți dintre ei, să comenteze un spectacol pe care nu l-au văzut, rămâne aceea a *spălării picioarelor*. Fără să mă declar cucerită de rafinamentul soluției regizorale, trebuie să admit că ea este cât se poate de eficientă în logica acestui demers: ritualul sacralizat prin consacrarea lui ca scenă biblică se confundă aici cu un ritual sexual, prin reluarea gesturilor de către alte două cupluri, totul fiind translat fără echivoc în registrul profan.

Și prin această secvență, Benoît Vitse pare tentat să ducă, poate chiar mai departe decât o face textul, critica unei lumi în care divinul este adesea doar invocat, de vreme ce derapajele sentimentelor religioase pot declanșa seisme globale. Aproape pe nesimțite, acumulând semnale și imagini discrete (colivia goală, fereastra cu zăbrele, deschisă, conturul unui trup – al lui Iisus? – desenat cu cretă pe un zid), *Evangheliștii* invită spectatorul să mediteze la consecințele acestei absențe.

Ateneul Tătărași din Iași – Evangheliștii **de Alina Mungiu-Pippidi. Regia: Benoît Vitse. Scenografie și costume: Gelu Râșca. Cu: George Șfaițer, Genovel Alexa, Dumitru Rusu, Theodor Ivan, Ovidiu Ivan, Nicoleta Ciobanu, Matei Bogdan, Cosmin Maxim, Emanuel Florentin, Augustina Bădărău, Lorena Condruț, Ștefania Matei, Bogdan Matcăbojă, Andrei Onofrei. La acordeon: Bogdan Baltă. Data reprezentației: 1 februarie 2006.**



Nicoleta CIOBANU și George ȘFAIȚER.

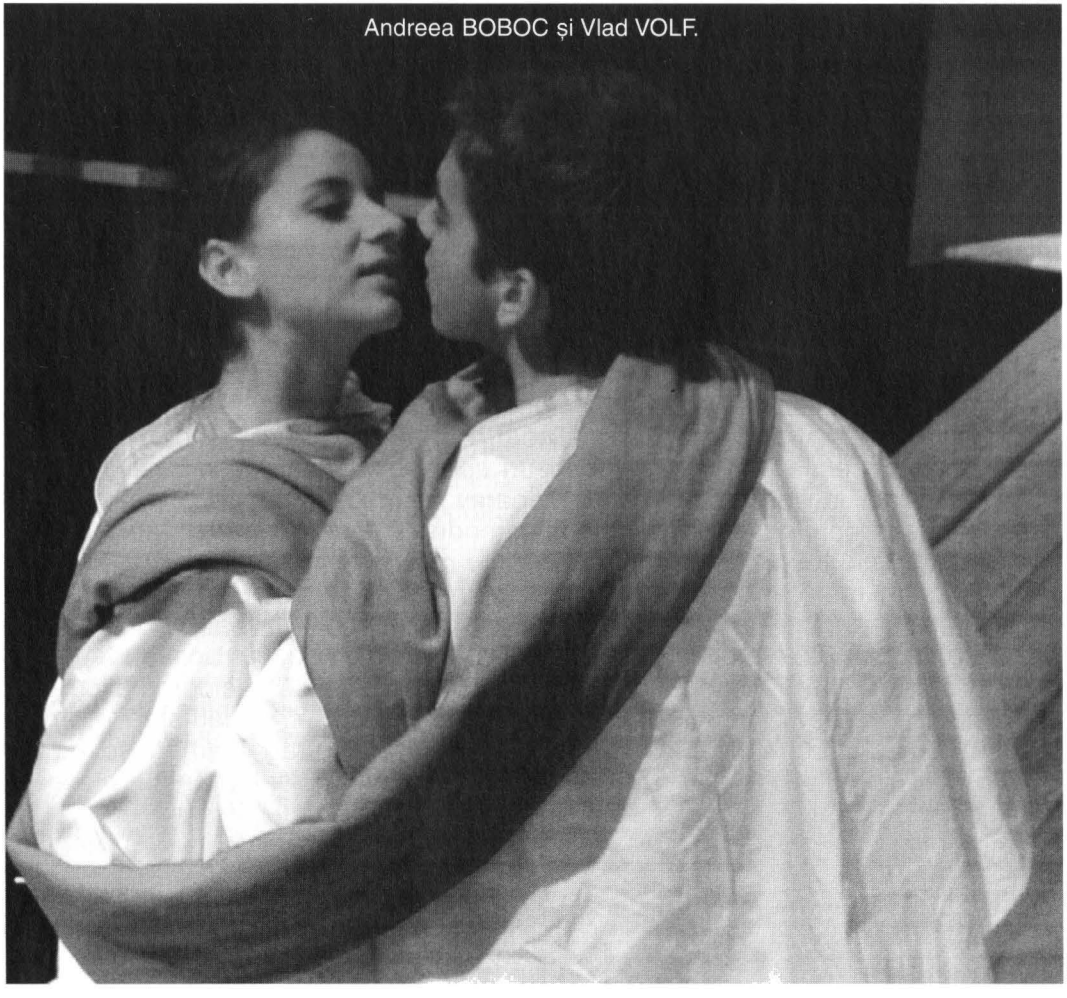
Oltița CÎNTEC

În zona emoțiilor dulci-amare

Sub genericul ***Întâlnire cu texte contemporane***, pe afișul Ateneului Tătărași din Iași este programat, în această a doua parte a stagiunii 2005 – 2006, un triptic dramaturgic mexican. Cum n-am nici cea mai vagă idee despre ce se întâmplă în prezent în spațiul cultural mexican, ideea lui Benoit Vitse, directorul Ateneului, de a importa câteva piese de acolo a avut darul de a-mi stârni curiozitatea. Tripticul a fost deschis cu *Scrisori la poalele unui copac*, de Angel Norzagaray, lucrarea fiind montată în premieră absolută de autor, în țara natală, în 2002. Pe „bătrânul continent", ea a pătruns prin Studio Théâtre de la Comedia Franceză, unde, în 2003, a avut premiera europeană, într-un spectacol-lectură. Spectacolul-lectură este o formulă la care textul lui Norzagaray se pretează foarte bine, întrucât autorul este adeptul unui format dramatic modern. Lipsit de teatralitate în sensul clasic al termenului, *Scrisori la poalele unui copac* spune dureroasa poveste a unor emigranți mexicani după o logică fragmentară, repetitivă, urmărind secvențe, reluând episoade, într-un fir narativ „croșetat", deloc facil de urmărit. Ocupându-se de un subiect pe cât de actual, pe atât de delicat – și nu doar în acea îndepărtată de noi parte a lumii – lucrarea are, inevitabil, nuanțe de melodramă cu tușe expresioniste. Bărbați, femei, copii pornesc, cu disperare, în căutarea drumului care i-ar putea duce la mai bine. O frontieră, deșertul îi atrag, îi amăgesc, pe unii îi îndreaptă spre fericire, altora le pecetluiesc tragic destinele. Meritul piesei lui Norzagaray constă în faptul că, dincolo de situația concretă de la care pleacă, lucrurile urcă spre general-uman: fuga de ratare, de sărăcie, dorința de mai bine sunt năzuințe care transgresează geografiile naționale. *Scrisori la poalele unui copac* nu e un text relaxant; e dintre acelea care, după ce l-ai urmărit, te pune serios pe gânduri. Pe această direcție estetică și-a construit și regizorul Bogdan Ulmu spectacolul.

De obicei, regizorii lucrează texte care le plac. De această dată, Bogdan Ulmu a trebuit să pună în scenă un text care contravenea structurii sale de ludic. O mărturisește singur, în programul de sală. A privit însă lucrurile ca pe o provocare artistică și a găsit soluțiile scenice pentru a construi o reprezentație de la care lumea pleacă meditând: mai întâi la soarta personajelor de la rampă, apoi la propria soartă, mai apoi la chestiuni existențiale. Cei care înțeleg teatrul exclusiv ca divertisment, nu au ce căuta la *Scrisori la poalele unui copac*. Cei dispuși să urmărească un spectacol care te obligă la analize, merită să facă drumul până la Ateneu.

Prima sarcină a regizorului a fost teatralizarea textului prin mijloace scenice. Bogdan Ulmu a folosit drept ingrediente în acest demers elemente de plastică (tot el a închipuit și cadrul scenografic), muzică, mișcare scenică, animație. Cu un buget sărac (după *Evangheliștii*, Consiliul Local a decis diminuarea severă a subvenției pentru Ateneu!), viziunea regizorală a trebuit să recurgă la mijloacele simplității și eficacității maxime. Cadrul scenic e auster-minimalist, proiecțiile video anunțate pe afiș nu s-au mai putut face, întrucât aparatul de proiecție n-a mai fost achiziționat etc. Chiar în aceste condiții, plastica e frumoasă, Bogdan Ulmu jonglând cu cromatica (albul, negrul și roșul) și cu luminile (atâtea câte există și



Andreea BOBOC și Vlad VOLF.

acelea). A doua sarcină deloc ușoară a regizorului a fost echipa interpretativă. Neavând o trupă proprie, la Ateneu se lucrează cu dispozitive actoricești eclectice. Pe de o parte e bine, întrucât vezi mereu ale fețe, alte stiluri de joc. Pe de altă parte e greu, pentru că se întâmplă, ca acum, să urmărești o distribuție în care apar actori de la un alt teatru din oraș, studenți din anul III și studenți din anul I. și oricât lucrează regizorul cu ei (iar Bogdan Ulmu a lucrat), diferențele de timp petrecut pe scândură se simt.

Pornită să văd *Scrisori la poalele unui copac* pe o vreme geroasă, concluzia „la rece" a fost că efortul mi-a fost răsplătit. Tristețea metafizică pe care mi-a provocat-o mi-a împins gândurile dincolo de marginile scenei și de incinta Ateneului. Și mi le-a dus departe, către o zonă a emoțiilor dulci-amare.

Ateneu Tătărași și Centrul European de Creație Iași – Scrisori la poalele unui copac **de Angel Norzagaray. Traducerea: Maria Filipescu; regia și decorurile: Bogdan Ulmu; costume: Corina Bujor; ilustrație muzicală: Gigi Șfaițer; mișcare scenică: Alice Șfaițer; distribuție: Gabriela Andrei, Laura Bilic, Olimpia Melinte, Andreea Boboc, Gigi Șfaițer, Sergiu Enache, Vlad Volf. Data premierei: 4 februarie 2006.**

Elisabeta POP

Arad

Dubla întoarcere la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad

Când spun „dubla întoarcere" mă gândesc la revenire, după o cam prea lungă absență a regizorului Ștefan Iordănescu, Ștefănuț, cum îi spune toată suflarea teatrală, în teatrul pe care-l păstorește de mulți ani. Și poate mă gândesc și la înscăunarea ,ca proaspăt director, a regizorului Laurian Oniga care, îmi imaginez, are numeroase și frumoase planuri artistice pentru trupa teatrului.

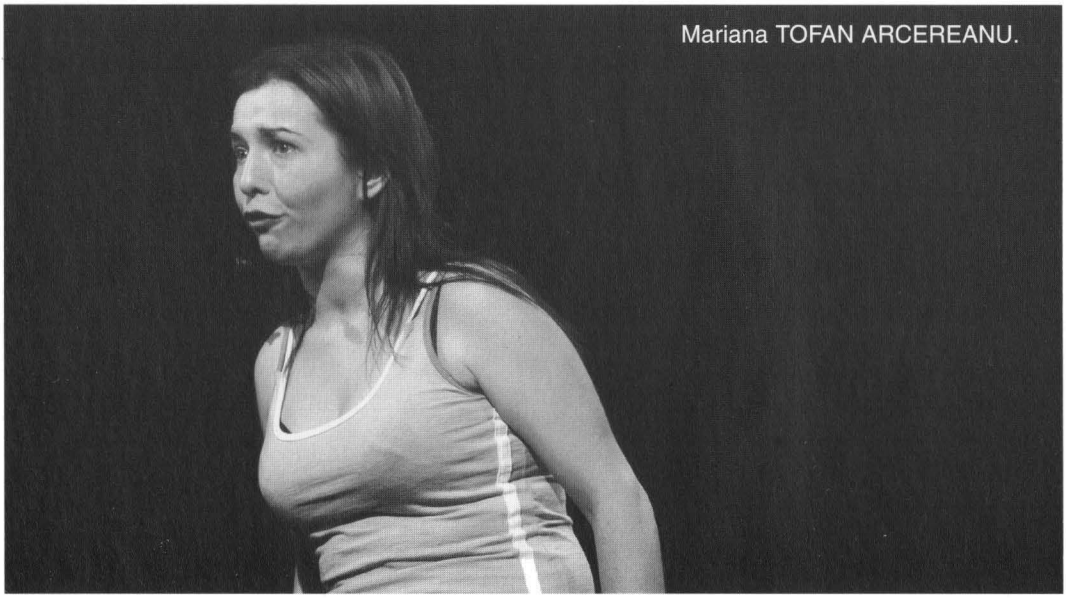
Cum se vede, invitația la o premieră după îndelungi tatonări în alegerea unui director, făcută cu gentilețea binecunoscută de către Ovidiu Cornea – unul dintre puținii oameni pe care-i cunosc, din breasla noastră, care, deși a fost director mulți ani, găsește în el resurse să le stea alături tuturor celor care au venit după el, fără pic de invidie, de ranchiună, de dușmănie. Lucru rar, monșer...

Iată-ne, așadar, câțiva cronicari, dar și Alina Nelega cu noi (ea fiind direct implicată), la un spectacol – ***Întoarcerea de acasă*** și ***EURI*** de Ștefan Caraman și Alina Nelega – în noua sală Studio a teatrului. O sală frumoasă și amenajată cu tot ce trebuie, atmosferă plăcută, primitoare. In mijlocul sălii, în fața unui ecran , o fată, o actriță, stă pe un scaun și privește cu interes la cei care intră și își caută locurile. Eu îmi scap pe jos o revistă, ea fuge și mi-o ridică...

Îi mulțumesc politicos, puțin surprinsă, apoi ea se duce înapoi și se așază pe scaunul ei. Fustița pe care o poartă e foarte, foarte scurtă, dar, cum are picioare frumoase, pe nimeni nu deranjează, aș zice, chiar dimpotrivă. Bărbații o privesc cu vădită plăcere. Și femeile, mai ales cele care nu trec de gabaritul normal, nu-i aruncă nici ele săgețile rele, binecunoscute, ale invidiei.

Se face liniște, nu mai știu dacă a bătut sau nu vreun gong, dar ea s-a ridicat brusc de pe scaun și a început să ne bombardeze cu replici multe, multe, de fapt cu povestea vieții ei. Am aflat tot ce se poate afla despre destinul unei fete tinere, întâmplător sau nu, actriță, pe numele ei real Carmen Vlaga. Un destin plin doldora de întâmplări și dramatice și comice, exact ca-n viață. Cine știe cum scrie Ștefan Caraman știe și la ce se poate aștepta: se rostesc și cuvinte mai puțin ortodoxe, li se spune pe numele lor neaoșe unor lucruri sau întâmplări despre care îndeobște se vorbește fie cifrat, fie cu glas scăzut, așa că pudibonzii din sală se privesc cam speriați și cam nedumeriți. Actrița ne pune însă la punct, nonșalant, arătându-ne ce ipocriți suntem și ,în general, ce dificil ne este să acceptăm că oameni fiind, suntem și păcătoși și plini de vicii, dar , mai ales, bântuiți de prejudecăți...

Lucrurile nu se opresc aici: actrița, tot povestind, își ia ca parteneri diverse persoane din sală, deranjându-i, poate, atrăgându-le sau chiar distrăgându-le atenția de la cursul spectacolului, și făcând deliciul celor mai norocoși, care au scăpat... Una dintre bătrânele doamne care i-a ținut 2–3 minute locul bunicii, a luat chiar aplauze, rostind cu năduf, după ce a aflat de la „nepoată" cum s-a tăvălit peste ea un ginecolog excitat: „porcul!". Desigur, asemenea participări, colaborări cu publicul în spectacolele interactive au hazul lor, dar nu cred că toate...de pildă bănuiesc că au fost cam


Mariana TOFAN ARCEREANU.

stânjeniți atât domnul la care s-a așezat în brațe mângâindu-l pe creștet, cât și doamna soție care nu prea știa dacă să râdă sau să se supere.

Se mizează, desigur, pe reacțiile spontane și total neprevăzute, altminteri ar putea juca în voie actorii teatrului, mai ales că, după cum mărturisește Ștefănuț, mult mai mulți ar fi dorit să lucreze cu el...

Am apreciat cum se cuvine prestația plină de nerv și siguranță a actriței, a cărei emoție, la premieră, n-am simțit-o. Observațiile, mă rog, rezervele mele se referă doar la regie, aici cred că s-ar mai putea peria puțin, în folosul spectacolului. Asta, firește, dacă cineva urmărește serios și impactul spectacolului asupra publicului.

EURILE Alinei Nelega vin foarte bine în completare, actrița Mariana Tofan Arcereanu prestând un joc frust, tineresc, o rostire impecabilă și o participare, paradoxal, detașată, jemanfișistă, în perfect acord cu mentalitatea tinerilor de azi, care trec prin viață ca printr-o lungă, nesfârșită tranziție, aparent nepăsători, dar sensibili, atenți, în pofida nepăsării mai ales a celor din jur...

Ne pare sincer rău că n-am avut prilejul să le vedem și pe celelalte două actrițe – Angela Petrean și Carmen Butariu – trebuind să-l credem pe cuvânt pe regizor care spune că sunt foarte bune și ele, competiția stimulându-le, iar ele ajutându-se cu o generozitate mai rară în lumea scenei.

Ștefanii (și Caraman și Iordănescu) pun mare preț pe muzica unui spectacol, fiind chiar buni cunoscători ai domeniului. Și de data aceasta autoarea muzicii este talentata Ildiko Fogarassy, soția regizorului și fidela lui colaboratoare. Mi s-a părut potrivită muzica, adăugând note contrapunctice, nu o dată dramatice, însoțind replicile când agresiv, când îndulcind, ironic...

Doru Păcurar, cu talentul lui robust, (este unul dintre scenografii de mare talent ai teatrului românesc de azi), îl secundează ca și în alte dăți, pe regizor. El a creat un spațiu de joc din care nu lipsesc deșeurile și mizeriile de care românul se lovește la tot pasul, dar și un ecran în spatele căruia, în diferite momente, se conturează, ca într-o vitrină, visele noastre, dorințele, obiectele care nu vor ajunge niciodată la noi...sau chiar personajele imaginare...

Personajele nu se întorc acasă, cum ni s-ar părea firesc, potrivit expresiei binecunoscute. Ele se întorc „de acasă" și se duc Dumnezeu știe unde...unde văd cu ochii, pentru că, nu-i așa, contrar emisiunii binecunoscute, NU *acasă* e cel mai bine, pentru mulți din adolescenții și tinerii care-și caută încă drumul în viață... „Acasă" însemnând uneori chiar țara...

Nu e un mare spectacol acesta, dar e un spectacol extrem de cinstit, de „cu program," cu scop nemărturisit dar limpede, este jucat cu suflet și emană o inexplicabilă energie pozitivă, deci e un câștig incontestabil...

P.S. Conducerea teatrului a organizat, după spectacol, pe lângă tradiționalul cocteil, foarte bine pus la punct de altfel, și o miniconferință de presă, prezentându-le invitaților – intelectualii arădeni – pe rând, oaspeții veniți din alte orașe și oferindu-ne tuturor un mic concert al unui cvartet al Liceului de Muzică. A fost o seară plăcută, deci se cuvine să-i felicităm pe cei doi organizatori: Laurian Oniga și Ovidiu Cornea. Și să așteptăm foarte curând alte două premiere, cât se poate de interesante, din ambițiosul Program teatral.

Teatrul „Ioan Slavici" Arad – Întoarcerea de acasă și EURI **de Ștefan Caraman și Alina Nelega. Regia artistică: Ștefan Iordănescu. Scenografia: Doru Păcurar. Muzica: Ildiko Fogarassy. Light design: ing. Lucian Moga Cu: Carmen Vlaga, Mariana Tofan Arcereanu, Angela Petrean, Carmen Butariu. Data premierei : 12 ian. 2006**

Ce vise poate ascunde o rochie neagră cu buline mici albe ?

De la preluarea directoratului Teatrului „Ioan Slavici" din Arad (decembrie 2005), regizorul Laurian Oniga ne-a invitat la cea de-a doua premieră, în mai puțin de-o lună, semn că instituția s-a pus pe muncă. Este vorba de un spectacol tot la Sala Studio, un spectacol mai special, a cărui poveste merită povestită...

Spectacolul intitulat ***Poduri peste timp*** nu este doar unul ce pleacă de la dramatizarea romanului *Podurile din Madison County* al scriitorului-fotograf Robert James Waller, cel care și-a câștigat notorietatea mai ales datorită filmului omonim, în care jucau doi monștri sacri ai cinematografiei americane: Meryl Streep și Clint Eastwood, ci și unul care pleacă de la destinele reale ale celor doi actori, interpreții rolurilor principale: Irene Flamann și Ion Costea.

Irene Flamann, mulți ani actriță a Teatrului Național din Timișoara, trăiește de câțiva ani în Germania, la fiica ei. Tot acolo s-a stabilit, de puțină vreme, și regizoarea Alexandra Gandi. Dacă două artiste românce se întâlnesc în Germania, mi se pare firesc să pună la cale un spectacol sau orice alt proiect artistic. Zis și făcut. Alexandra a dramatizat romanul (și a făcut-o cu talent) și a căutat un teatru dornic să găzduiască spectacolul. Mai rămânea de căutat partenerul Irenei, lucru deloc simplu, dacă ne gândim la subiectul piesei. Întâmplarea a făcut (dar ce spun eu întâmplarea, când aici a lucrat destinul !) ca la întâlnirea de 40 de ani de la absolvirea facultății, Irene să stea la masa festivă alături de colegul ei de an, actorul Ion Costea de la Teatrul din Arad. Din vorbă-n vorbă... Cei doi n-au jucat niciodată împreună în timpul școlii. El a fost la clasa lui Jules Cazaban, ea la cea a Beatei Fredanov și Zoe Anghel-Stanca. Și iată-i acum, pe cei doi foști colegi, chiar așa, încercând să construiască un pod peste timp...

Un pod de sensibilitate și iubire, acesta este podul-pretext lângă care se întâlnesc două destine: un bărbat singuratic, trecut de 50 de ani, fotograf, artist în felul lui, pasionat de fotografierea tuturor podurilor din America, și o femeie trecută și ea de 40... așezată la casa ei, la ferma ei, cu bărbatul ei, cu copiii ei, cu grijile casei și ale familiei ei...

Destinul hotărăște ca cei doi să se întâlnească absolut întâmplător, să se simtă atrași iremediabil unul spre celălalt, să înceapă o scurtă, dar densă poveste de iubire, apoi să se întoarcă fiecare la viața lui... O asemenea poveste poate duce oriunde, e limpede. Întâlnirea lor poate să pară o aventură, un adulter, o fantezie, o simplă acuplare de plictiseală. Și totuși... în piesă ca și în roman, ca și în film, de altfel, ne aflăm în fața unei superbe întâlniri cu Dragostea însăși, cu visul, cu tinerețea, cu iluziile ce nu ne părăsesc nici o clipă. Trăim cu toții într-un univers dat, marcați de obișnuință și rutină, dar în fond trăim de multe ori, în paralel, o viață secretă, numai a noastră, în care nu încap grijile meschine ale cotidianului, unde ne visăm tineri, fără griji, îndrăgostiți, frumoși, fericiți.

Cei doi actori au, fiecare, o fișă artistică de invidiat. Irene a jucat roluri principale, nu puține, în piese de Shakespeare, Sartre, Cehov, Ibsen, a fost și o Mary Poppins minunată, într-un spectacol care s-a jucat mult la Timișoara; Ion Costea a jucat personaje râvnite de mulți actori, în piese de Schiller, Cehov, O'Neill, Arthur Miller.

Amândoi au jucat și dramă și comedie, deci se simțeau capabili să abordeze dificilele personaje ale acestei dramatizări.

Într-un cadru bine, parcimonios și elegant gândit de acest talentat artist care este Onisim Colta (se joacă pe două planuri – jos este locuința Francescăi, sus celebrul pod a cărui siluetă domină spațiul, pe laterale, locuri de întâlnire ale celor doi îndrăgostiți) , spectacolul începe cu zgomotul neliniștitor al unei ploi ce răpăie în perdeaua care acoperă scena. Efectul este excelent. La ridicarea cortinetei străvezii (artistul a lucrat cu materiale moderne, cu efecte plastice speciale), cei doi copii ai Francescăi – de-acum doi adulți – discută despre incinerarea trupului mamei lor. Fiica dă de *Jurnalul* mamei și... spectacolul poate începe. Cei doi frați privesc în mod diferit însemnările mamei lor: fiica este fermecată de povestea de iubire a mamei, de care habar n-au avut, în schimb, băiatul o judecă mai aspru, puțin gelos pe trecutul secret al mamei lor...

Întâlnirea celor doi nu are nimic spectaculos, dar simțim din privirile lor că amândoi realizează acel lucru esențial și anume că sunt fiecare jumătatea celuilalt și că, indiferent ce se va întâmpla, ei s-au găsit, în sfârșit, și nu vor mai putea fi despărțiți niciodată.

Întâlnire de gradul III a spus râzând un tânăr după spectacol, ca toți tinerii care iau peste picior, de teama ridicolului, asemenea povești de iubire.

Actrița se apropie de acest rol cu sfială, dar dovedește o sensibilitate și o simplitate a gestului dintre cele mai fericite. Nu e ușor să fii convingător în scenele de tandrețe, dar ea vorbește din priviri, gesturile mici, aparent neînsemnate, contribuind la conturarea personajului. Micuță, blondă, fără vârstă, Irene Flamann dovedește o energie nemăsurată, o încăpățânare cuceritoare, dar și o resemnare, o împăcare cu destinul ce i-a fost hărăzit. În ea însă dormitează, locuiește latent, un vulcan de iubire nedăruită, o dorință de a dărui iubire, de a se dărui... și când apare acest bărbat necunoscut, de fapt un „om care aduce ploaie" și el, femeia aceasta simte brusc cum se transformă, simte că viața ei ar fi putut fi altfel, în ea ar fi încăput vise, flori, îmbrățișări tandre, bucurii simple de care n-a avut parte. Copiii ei sunt ușor contrariați: cum, mama lor nu l-a iubit pe tatăl lor cu care a trăit până la moartea acestuia, cum de s-a putut îndrăgosti așa de fotograful acela care

a trecut întâmplător pe la ferma lor? Întrebări la care desigur nu vor putea răspunde decât, poate, la sfârşitul propriei lor vieţi...

Actorii tineri Angela Petrean şi Bogdan Costea (chiar fiul lui Ion Costea) joacă convingător cele două vârste ale copiilor, cu măsură, neîncercând nici un moment să umbrească sau să acopere partiturile protagoniştilor, înţelegând că deţin, aici, roluri de plan doi.

Ion Costea are o siluetă de invidiat, un glas plăcut, senzual, el rezolvă profesionist scenele dificile ale întâlnirilor cu femeia care l-a fermecat cu sufletul, mai mult decât cu trupul uşor ofilit; tehnic vorbind, totul este O.K. Ceea ce lipseşte încă şi însă din relaţia aceasta, recunosc, extrem de dificil de transpus scenic (în film prim-planurile au o contribuţie substanţială) este acel fior pe care cei doi ar trebui să-l simtă, electrizaţi parcă de apropiere. Senzaţia de joc teatral biruie... Nu e un reproş, ci doar o observaţie, fiindcă nu ştiu cum altfel, decât regizoral, s-ar fi putut suplini absenţa reală a iubirii celor doi trecuţi de prima tinereţe. De pildă, prin scene care să ni-i prezinte ca pe doi picaţi parcă, o vreme din altă lume, nebuni, excentrici, făcând gesturi pe care nu şi le-ar recunoaşte pentru nimic în lume a doua zi... ceva care să contribuie esenţial la declanşarea incredibilei iubiri, nu a pasiunii de-o clipă. Fiindcă pentru amândoi, cum ştim, această întâlnire a devenit cel mai important moment al unei vieţi, ceea ce nu e deloc puţin...

Calmul din scenă însă are uneori aerul monotoniei, n-aş zice al plictiselii, fiindcă nici nu poate fi vorba de aşa ceva, deşi ar fi fost câteva momente care anunţau ruperea acesteia. Dar s-ar putea ca tocmai această aparent nespectaculoasă întâlnire să te pună pe tine, spectator, să meditezi la cele două moduri de a trăi liniştit, nespectaculos...cine ştie ?

În rolul soţului, fermierul Richard Johnson, rol episodic, actorul Doru Nica joacă fin, fără excese de nici un fel şi fără inutile îngroşări, un bărbat grăsuliu, fără grijă pentru sufletul femeii de lângă el, un om banal, ca mulţi dintre soţii acestei lumi, mulţumiţi că femeia lor ţine gospodăria, creşte copiii, îşi vede de treabă. În rolul vecinei gureşe, băgăreţe, Betty, Mariana Tofan Arcereanu a găsit câteva dintre datele esenţiale ale unui rol ingrat, episodic, dar ea joacă sincer, secundând doi colegi pe care, desigur, îi stimează pentru îndelungata lor experienţă scenică.

Muzica aleasă de Alexandra Gandi este poetică fără să fie dulceagă, ea contribuind mult la reuşita acestui spectacol ce a fost, sigur, pe gustul publicului care a aplaudat îndelung şi nu din complezenţă. Luminile speciale şi efectele, nu puţine, aparţin lui Lucian Moga.

Costumele semnate de Oana Goia nu au nimic spectaculos (scenografa are la activ costume mult mai elaborate) ba, uneori, aş zice că nu o avantajează, mai ales pe Irene... Nu deranjează însă cu adevărat decât rochia aceea specială pe care o îmbracă Francesca la prima întâlnire cu Robert: aceea nu e o rochie oarecare, ci e Tinereţea însăşi şi ar fi trebuit, după părerea mea să fie ca o poezie, ca rochia *Primăverii* lui Boticelli. O rochie ce se duce apoi direct în cufărul cu amintiri dragi, alături de buchetul de flori uscate şi de *Jurnalul* intim. Ceea ce am văzut însă, nu ne-a impresionat: o rochie demodată, neagră, cu buline mici albe, o rochie de băbuţă...Ce vise nevisate, ce doruri înăbuşite poate ascunde oare o rochie neagră cu buline albe?

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad – Poduri peste timp. **Traducerea şi adaptarea: Alexandra Gandi, după romanul *Podurile din Madison County* de Robert James Waller. Regia şi ilustraţia muzicală: Alexandra Gandi. Decoruri: Onisim Colta. Costume: Oana Goia. Light-design: Lucian Moga. Cu: Irene Flamann, (*Francesca Johnson*) Ion Costea, (*Robert Kinkaid*), Doru Nica (*Richard Johnson*), Angela Petrean (*Carolyn Johnson*), Bogdan Costea (*Michael Johnson*), Mariana Tofan Arcereanu (*Betty*). Data premierei : 10 februarie 2006.**

Mircea MORARIU

Reșița

O mare dezamăgire

„Mentalul colectiv", cum scrie la carte, sau prejudecățile, după cum probează realitatea, pretind că la București ar putea fi văzute cele mai bune spectacole fiindcă în ele joacă cei mai buni actori și sunt montate de cei mai performanți regizori. Iar dacă un teatru din provincie vrea cu tot dinadinsul să iasă rapid din anonimat, pe cale de consecință, rețeta infailibilă a succesului ar fi o „asociere" sau, mă rog, un *joint venture* cu o trupă dâmbovițeană. Și, ca lucrurile să meargă strună, e încă și mai bine ca direcția de scenă să fie asumată de vreun regizor de import, englez, francez ori american. Se pare că pe asta a contat Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița, unde realmente există dorința de a se face teatru adevărat, atunci când, împreună cu vreo câțiva actori ai Teatrului „Nottara" și în direcția de scenă a francezului Michel Vivier de la Théâtre de la Presqu'Ile Granville, a decis să monteze în premieră pe țară piesa lui Matei Vișniec ***Richard al III lea nu se mai face***. O piesă pe care atunci când am citit-o în volumul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, publicat în 2005 de Editura *Paralela 45*, chiar am apreciat-o, considerând-o superioară altor producții recente ale dramaturgului, cum ar fi cea ce dă titlul volumului (care are apărătorii ei înfocați) ori *Mașinăria Cehov*. Consider în continuare textul, care se mai numește și *Scene din viața lui Meyerhold,* o lucrare temeinică, cu un bogat semantism și numeroase suprateme, ce exploatează cu succes o temă mereu actuală, cea a relației dintre intelectual, respectiv artist, și puterea politică care nu face economie de mijloace spre a și-l subordona, lucru cu atât mai vârtos la vreme de dictatură. În cazul de față, artistul e Meyerhold, iar dictatorul Iosif Vissarionovici Stalin. Contează prea puțin detaliul de istorie teatrală potrivit căruia marele regizor rus nu a montat niciodată Shakespeare ori écart-urilor de la adevărul istoric pe care și le asumă scriitorul în portretizarea lui Meyerhold. Important e procesul de anihilare psihică și apoi fizică la care Generalissimul l-a condamnat pe artist. De altminteri, doar Stalin, Meyerhold și soția acestuia (și ea prezentată altfel decât ar fi cerut-o adevărul istoric) aparțin planului referențial. Ei sunt înconjurați de tot felul de alte personaje, multe personaje-mască. Astfel, Vișniec își continuă, cred, demersul început o dată cu piesa *Și cu violoncelul ce facem?*, punându-și încă o dată întrebarea ce facem cu artistul autentic într-o societate definită a fi cea a *nemulțumirii noastre*, dar care se străduiește, fie și la modul grotesc, sub impulsul fricii să își disimuleze sentimentele. Un alt scriitor, spaniol de astă dată, Juan Mayorga, se arăta preocupat în *Scrisori de dragoste către Stalin* de aceeași temă, analizând relația viforoasă dintre Bulgakov și Dictatorul de la Kremlin.

Coproducția reșițeano-bucureșteano-franceză e însă cât se poate de firavă, de debilă artisticește. Faptul e cu atât mai grav cu cât acest eșec ar putea compromite destinul scenic al unei piese valoroase. De altminteri, cei prezenți la premieră, mulți oameni de teatru dintre cei mai stimabili, dar care nu au citit textul, s-au grăbit să-l califice drept nerealizat. Or, nerealizate sunt tocmai intențiile pe care Matei Vișniec le exprimă în caietul-program al spectacolului. Dacă „piesa evoluează între registrul realist și cel oniric" și „frontiera dintre viață și vis (care devine foarte repede coșmar) este nu o dată depășită", oniricul e extrem de pauper relevat de montare. Pauper și

Ioana CRĂCIUNESCU și Alexandru REPAN.

stângaci. Din păcate, spectatorul nu e deloc „invitat să asiste la momente în care grotescul atinge poezia, în care delirul atinge luciditatea", ci la un talmeș-balmeș sărăcăcios, amatoresc, ba pe deasupra și caraghios. Spre exemplu, spre a ne reaminti că terorismul comunist nu a făcut ravagii doar în fosta Uniune Sovietică și spre a dovedi că e „familiarizat" cu realitățile românești, Michel Vivier se slujește drept ilustrație muzicală de vreo câteva cântece ale Mariei Tănase care se potrivesc în context ca nuca-n perete. „Piesa mea – zice Vișniec – vă oferă și o anatomie a universului lui Shakespeare". Nici urmă de așa ceva pe scenă. Ba parcă spre a-l contrazice pe dramaturgul care adaugă „la marele Will nu este loc pentru deriziune", tot excursul în opera shakespeariană e simplist rezolvat prin implantarea pe scenă a portretului ilustrului scriitor, repede substituit cu cel al Generalissimului. Și pentru că pesemne mai avea nevoie de argumente suplimentare spre a ne încredința că noaptea totalitară a fost una cât se poate de neagră, Michel Vivier potrivește niște lumini foarte joase și treaba-i gata. Scene-cheie, precum cea a nașterii „tovarășului-bebe" cad într-un derizoriu fără cusur.

Actoricește, lucrurile nu stau deloc mai bine. Am observat, de altfel, un fenomen cât se poate de îngrijorător. În loc ca prezența în distribuție a actorilor bucureșteni, – „cei mai buni", cum ziceam la începutul cronicii, și mă gândesc la Alexandru Repan (care joacă acaparator și cu poză), la Ion Haiduc, la Ioana Crăciunescu și la Sorin Cociș (singurul căruia nu am a-i face reproșuri) – să-i motiveze pe colegii reșițeni Sorin Fruntelată, Camelia Ghinea, Ștefan Abrudan, Iustina Prisăcaru, Constantin Bery sau Florin Ruicu, lucrurile stau exact invers. Numai în așa-zisele telenovele românești Tora Vasilescu sau Sebastian Papaiani, spre exemplu, evoluează mai prost când sunt în dialog cu Oana Zăvoranu. Numai că Oana nu e actriță. Dar văd în această situație cel mai clar semn că demersul asupra căruia am încercat să formulez o opinie în această cronică nu și-a atins scopul. Sper doar că piesa lui Vișniec să aibă o soartă mai bună în spectacolul pe care îl pregătește, la Teatrul „Bulandra", Cătălina Buzoianu.

Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița, Teatrul „Nottara" din București și Théâtre de la Presqu'Ile Granville – Richard al III lea nu se mai face **de Matei Vișniec. Regia: Michel Vivier; decoruri: Vivier și Mazelin ; costume: Florica Zamfira ; marionete: Martin Arhens ; muzica: Dmitri Șostakovici. Cu: Alexandru Repan, Sorin Cociș, Ion Haiduc, Ioana Crăciunescu, Sorin Fruntelată, Camelia Ghinea, Ștefan Abrudan, Iustina Prisăcaru, Constantin Bery, Florin Ruicu. Data premierei: 16 decembrie 2005.**

Târgu Mureș

La joasă altitudine

În 1866, un chimist și industriaș suedez, pe nume Alfred Nobel, inventa o substanță explozivă căreia i s-a spus, după numele grecesc al forței, *dinamită*. Treizeci de ani mai târziu, același Nobel hotăra prin testament înființarea unor premii ce urmau să se acorde anual celor mai importante opere literare, celor mai revelatoare cercetări științifice din fizică, chimie, psihologie și medicină, precum și

Marinela POPESCU.

celor mai semnificative contribuții la salvgardarea păcii. Respectivele premii se atribuie din 1901. La mai mult de un secol, numele lui Alfred Nobel nu mai este, așa după cum bine observa odinioară regretatul Laurențiu Ulici, cel al inventatorului dinamitei, „cât al inițiatorului unor premii de consacrare mondială... Ca în basme, binele a învins răul", atâta doar că răul a pândit adesea omenirea în veacul inventării respectivelor distincții. Iar dacă menirea premiilor Nobel este de a consacra nu doar valoarea, ci și insolitul, atunci Academia suedeză și-a atins pe deplin țelul atunci când în 1998 a decis să i-l acorde lui Dario Fo, dramaturg italian născut în Lombardia în 1926. Contestat, ba chiar pus la index de felurite organisme statale ori partide politice – bunăoară, în 1980, i s-a interzis accesul în Statele Unite din pricina afilierii sale la *Soccorso Roso*, un fel de ONG ce acordă ajutor deținuților, iar mai recent a intrat în conflict cu politicianul și mogulul media Silvio Berlusconi – Dario Fo e admirat, adulat, divinizat, de „masele largi populare", nicidecum din pricina aderării sale demult abjurate la Partidul Comunist, ci din cauza unicității sale. O unicitate care constă în dezinvoltura cu care dramaturgul amalgamează adevărul nud, faptul divers desprins din gazetă ori din nu știu ce manual de istorie cu fantezia ce-și face de cap în disprețul oricărui „referent", cu invenția rocambolescă, diavolească, dar și stilurile (în scrierile sale coexistă, în bună pace, întru ciuda teoreticienilor literari, realismul, fantasticul și absurdul), dar și mai toate dialectele limbii italiene. Or, poate tocmai fiindcă

italiana, spre deosebire de limba română, e una atât de bogată în dialecte, farmecul invenției lingvistice din scrierile lui Dario Fo se mai pierde în traducere. Puțin îl interesează pe dramaturg dăinuirea prin tipar a operelor sale. Ceea ce contează cu adevărat pentru el e impactul imediat pe care ele îl pot avea asupra publicului nesofisticat, care vine la teatru pur și simplu spre a se amuza în chipul cel mai neintelectual cu putință.

Acum, cercetând sus-numitul impact pe scenele românești, așa cum apare el consemnat în paginile revistelor „ de specialitate", n-aș zice că el a fost tocmai precum și l-ar fi dorit autorul. Asta dacă nu cumva criticii ce au depus mărturie despre el, oameni cusurgii din fire, au fost încă și mai morocănoși decât de obicei atunci când au scris cronicile cu pricina. Nici *Avea două pistoale cu ochi albi și negri*, nici *Porunca a șaptea*, nici *Francesca a fost răpită* și nici *Elisabeta, din întâmplare o femeie* nu par să fi avut prea mult succes pe scenele noastre. Cel puțin ultimul titlu citat i-a prilejuit Teatrului Mic, cu ani în urmă, o cădere de zile mari, în pofida faptului că în rolul titular era distribuită extraordinara actriță Leopoldina Bălănuță. Poate că Dario Fo nu și-a găsit încă regizorul care să intuiască exact sensul scrierilor sale, deși eu cred că el se află prin apropiere și se cheamă Horațiu Mălăele. Nu e mai puțin adevărat că spre a fi cu adevărat gustate, piesele acestea au nevoie de interpreți de talia lui Dario Fo, care nu e doar scriitor de literatură dramatică, ci și comedian, mim și imitator de geniu, ori al talentatei sale soții, Franca Rame. Or, în ciuda faptului că noi, criticii, tot deplângem continua scădere calitativă a învățământului artistic românesc, nu încape îndoială că atari maeștri încă mai există. Totul e să fie îndrumați regizoral așa cum se cuvine. Lucru care nu prea sunt semne că s-ar întâmpla aievea.

Pentru spectacolul cu ***Elisabeta, din întâmplare o femeie,*** montat la Compania „Liviu Rebreanu" a Teatrului Național din Târgu Mureș, regizorul Cristian Ioan a scos la înaintare câteva nume sonore ale trupei – Marinela Popescu, Cornel Popescu, Mihai Gingulescu, Ion Fiscuteanu (cel ce face un rol formidabil în filmul lui Cristi Puiu, *Moartea domnului Lăzărescu*) și care, de ani de zile, tot așteaptă momentul să evolueze într-un spectacol cu adevărat mare. De data aceasta, rezultatul e departe de a fi cel scontat. Deși caietul de sală ne asigură, printr-un text anonim, că „publicul va petrece o seară de neuitat în compania unei excelente echipe de actori ce evoluează impecabil, mânuită cu măiestrie de bagheta regizorală", cu totul alta e situația la fața locului, adică pe scenă. Regia e simplistă și confuză, face nenumărate concesii gustului vulgar, recurge la găselnițe din arsenalul subproduselor pretins comice pe care le difuzează într-o frățească solidaritate mai toate televiziunile noastre. Spectacolul seamănă cu unul destinat reprezentării într-o modestă casă de cultură a sindicatelor. Publicul reacționează zgomotos, spre neplăcerea criticului morocănos, atunci când pe scenă se rostesc cuvinte nu tocmai ortodoxe ori se fac glumițe ieftine, dar reacțiile sunt joase ca și procedeele în sine. Surprinzător, dar decorul imaginat de Labancz Klára e sărac, lipsit de strălucirea cu care ne-a obișnuit scenografa, iar costumele create de Doina Antemir cât se poate de comune.

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu" – Elisabeta, din întâmplare o femeie **de Dario Fo. Traducerea: Florian Potra; regia: Cristian Ioan; decorul: Labancz Klára; costumele: Doina Antemir. Cu Marinela Popescu, Ion Fiscuteanu, Cornel Popescu, Mihai Gingulescu, Bogdan Farcaș, Mihai Crăciun, Iulian Praja, Răzvan Vicoveanu, Marina Timcu. Data reprezentației: 8 ianuarie 2006.**

Mircea GHITULESCU

Satu Mare

La limita psihologică

Andrei Mihalache a construit un scenariu personal după textele lui Cornel Udrea în spectacolul ***Cotele apelor Dunării.*** El nu s-a ferit nici de pasajele lirice, nici de cele moralizatoare, mai ales în final, astfel că spectacolul capătă structura unui blând și inteligent avertisment. În fond, teatrul rămâne ceea ce a fost dintotdeauna, oricât am încerca să-i răstălmăcim rosturile: o școală a bunelor moravuri, așa cum l-au definit precursorii. Aici, Cornel Udrea se amuză în felul lui pe seama familiei de tip românesc așa cum a făcut și în *Raiul prima pe dreapta* de la Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu, și nu numai. Se amuză cât se amuză, apoi se încruntă și ne spune că nu suntem demni numai de râs, ci și de milă. Comediile sale (ionesciene în punctul de pornire, atâta timp cât este vorba de un cuplu obosit ca în *Cântăreața cheală* sau pe cale de dispariție ca în *Scaunele)*, se precipită spre dramă, dar se opresc în compasiune. De ce *Cotele apelor Dunării,* acest titlu ce ne pare atât de familiar? Pentru că singura emisiune pentru marinari din sistemul românesc de radio avertizează cotele de alarmă ale Dunării, dar și cotele familiei Borcan ce amenință, la un moment dat, cu periculoase viituri. Mizeria socială ce macină cuplurile lui Cornel Udrea nu este atât de gravă pe cât este mizeria morală. Pentru că nimic nu se vinde astăzi mai bine ca violența și mitocănia, viața familiei Borcan (Tiberiu-soțul, Cerasela-soția, Genoveva-soacra) va deveni subiect de televiziune. Ei sunt contactați de un realizator cu idei trăsnite care le propune să se certe în direct „ca la ușa cortului". Ideea le dă aripi și trăiesc voluptatea viitoarelor invective pe care și le vor adresa în văzul lumii. Ești cu adevărat curios să afli până unde poate merge disprețul de sine al unor oameni care au abandonat (din orgoliu, prost gust, eșec social) demnitatea personală. Andrei Mihalache conduce strâns spectacolul ajungând, prin acumulări de reproșuri, la limita psihologică suportabilă. Meritul mare al spectacolului este tocmai trasarea acestei limite în comportamentul personajelor. Cu ultimele eforturi și, poate, cu resturi de iubire, Tiberiu și Cerasela regăsesc respectul de sine și puterea interioară de a refuza emisiunea. Cornel Udrea examinează eșecul unei familii, dar, la o privire mai atentă, fiecare dintre cei trei membri ai familiei Borcan reprezintă un caz aparte de ratare individuală... Spectrul ratării răzbate amenințător din creația unei actrițe autentice, prea puțin cunoscută nouă (Livia Ungureanu), care jubilează în suferința de a trăi eșecul alături de fiica ei Cerasela (Carmen Frățilă). Iar Radu Botar este imaginea însăși a eșecului: gârbovit, îmbătrânit înainte de vreme, meschin și cusurgiu.

Teatrul de Nord Satu Mare – Cotele apelor Dunării **de Cornel Udrea. Regia: Andrei Mihalache. Scenografia: Alexandru Radu. Cu: Livia Ungureanu (*Genoveva Ionescu*), Radu Botar (*Tiberiu Borcan*), Carmen Frățilă (*Cerasela Borcan*), Ciprian Vultur (*Coco*).**

Marinela ȚEPUȘ

Vaslui

S-a mai născut un teatru

După 1989, s-au iscat nenumărate discuții în jurul unor întrebări de felul: „Cine (mai) are, azi, nevoie de teatru?", „De ce-ar mai fi atât de multe teatre?"... S-a crezut că multe dintre ele se vor autodesființa (din lipsă de bani, din lipsă de actori, din lipsă de spectatori). S-a crezut că noua Lege a teatrelor va restructura totul după modele occidentale (?!). S-a și avut în vedere, la un moment dat, (co)existența mai multor tipuri de instituții: teatre de repertoriu, teatre de proiecte, teatre-gazdă. Nu s-a făcut, însă, nimic. Și cred că e bine așa. În definitiv, fiecare urbe știe în ce măsură are sau nu nevoie de un teatru, dacă „rupe" din fonduri pentru întreținerea / funcționarea acestuia... În concluzie, după cincisprezece ani de la (presupusa) revoluție, nu a dispărut nici un teatru, ba chiar s-au mai înființat câteva. Ceea ce nu strică nimănui. Ba cred că, dimpotrivă, e un semn că intrăm și noi în normalitate.

Ei bine, nu de mult, am fost invitată la Vaslui, pentru a vedea premiera *primului spectacol* al Teatrului „G.E.T." (Gest–Expresie–Teatru): ***Mantaua***, după N.V. Gogol, în regia lui Sandu Maftei și scenografia Iulianei Maftei.

Doi scenografi cu experiență (Iuliana și Sandu Maftei) și un tânăr actor (Lucian Onciu), care socotesc că nu poți trece prin viață fără să lași ceva în urmă, s-au gândit ca, pe lângă decorurile și costumele producțiilor teatrului din Bârlad (unde sunt, de altfel, angajați), să pună temelia unui teatru... de-adevăratelea, nu de butaforie! De ce la Vaslui? Pentru că acolo au găsit înțelegere și deschidere pentru un astfel de proiect. Truda a durat cam un an. Consiliul Județean și Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din Vaslui au răspuns, cu promptitudine, inițiativei celor doi. Mai trebuiau, însă, și sponsori. Și s-au găsit! Mai trebuia, însă, și o trupă. Aceasta trebuia adunată, selectată... Și s-a găsit. La început, au fost vreo patruzeci de elevi din toate liceele vasluiene. Până la capăt, au rămas treisprezece. „S-au triat singuri!", ni s-a spus. „După ce au fost nevoiți să vopsească pereții, după ce au cusut costumele, au spălat dușumelele, au montat luminile..." Fiindcă, nu a existat nimic înainte. Decât un gând, dorință, tenacitate, încăpățânare. A fost închiriat un spațiu, în cadrul Casei de Cultură a Sindicatelor, un spațiu oarecare. Fără identitate, fără dotări. Acum este o superbă sală studio, cu gradene pe care se stă comod (patruzeci-șaizeci de locuri), cu toate dotările necesare. Doar a fost realizată de niște profesioniști!

Și, după ce ne-am fost minunat de „vederea" sălii, a urmat și spectacolul! Scenograful Sandu Maftei (acum, în ipostază de regizor) a colaborat câțiva ani cu Teatrul Masca. A rămas un iubitor al teatrului-gest, al teatrului-imagine, al teatrului-dans. Experiența l-a ajutat să facă o producție coerentă, curată, în care cuvântul a fost diluat în gest, expresie, mișcare, costum, muzică. Elevii funcționează perfect, sunt o echipă. În același timp, răspunzând, fiecare, indicațiilor

regizorale și, mai ales, înțelegând ce au de făcut, reușesc să creeze un personaj. *Societatea* (hâdă, cu ifose, lipsită de consistență) e un personaj, *funcționarii* (mărunți, invidioși, orgolioși, frustrați) sunt un personaj, *mantaua* (superbă, cu personalitate) e un personaj. *Agaki*, copistul (destoinic, umil, dar căruia frumoasa manta îi dă o identitate) e și el un personaj. Se creează relații veridice, se naște povestea. O muzică rusească superbă învăluie scena, artiștii și pe spectatori. Costumele – din folie transparentă, cu mici accesorii (gri, mov, albastru) – devin, la rându-le, personaje. Foșnesc. Au importanță în cadrul reprezentației. Spectacolul durează patruzeci și două de minute fix. Drumul nostru până la Vaslui a durat cinci sau șase ore. Și cu întoarcere cu tot, vreo douăsprezece. A meritat. Pentru că acolo a căpătat consistență o idee. Generoasă. Aceea de a face, nu o discotecă, nu o bancă, nu un restaurant – adică nu un loc în care să se piardă suflete și să se câștige bani, ci unul în care să se atragă suflete și să se câștige spirit.

Teatrul „G.E.T." din Vaslui – *Mantaua*, **după N.V. Gogol. Ilustrația muzicală și regia: Sandu Maftei. Scenografia: Iuliana Maftei. Mișcarea scenică: Dana Coșeru. Cu: Silviu Tabără, Andreea Costea, Mădălin Geantău, Gianina Petrucă, Monica Ursu, Alexandru Bejinariu, Corina Diaconu, Mădălina Popliuc, Andreea Patrici, Mihai Chipcia, Carmen Dorobăț, Costel Jigolea, Ștefania Pușcaciu.**

Sandu și Iuliana MAFTEI:

„Vrem să continuăm cu același gen de spectacole"

Gândul de a se înfiripa un teatru la Vaslui l-au nutrit mulți localnici și oameni de cultură de-a lungul anilor. Acolo se desfășoară un festival de tradiție, al umorului, care poartă numele lui Constantin Tănase, bustul artistului străjuiește intrarea Casei de Cultură unde au loc reprezentațiile, mici afișe anunță spectacole în turneu ale teatrelor din zonă – mai des din Bârlad – sau chiar din București – cum am văzut la data vizitei noastre, 4 februarie a.c. Invitați la inaugurarea unui teatru al urbei, „visul" localnicilor, cum s-a spus, și „o alternativă sănătoasă la spectacolele de gust îndoielnic transmise la televizor", cum scrie în foaia de prezentare. Inițiatori, doi romantici – soții Sandu și Iuliana Maftei, scenografi la Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad.

N-am știut despre ce va fi vorba decât cu câteva minute înainte de începerea reprezentației, când am primit un program pe care scria *Mantaua* de N. V. Gogol și am intrat într-un spațiu drapat în negru, cu gradene de o parte și de alta a unui fel de culoar mai larg. În mijlocul lui, un tânăr subțirel, cu o pană într-o mână, hârtii în alta, mima concentrat și transpus o preocupare birocratică, fără să ne ia în seamă. Akaki Akakievici?... O muzică rusească încropea o atmosferă nostalgică.

Constantin Paraschivescu: *Cum s-a conturat acest gând de înființare a unui teatru la Vaslui?*

Iuliana Maftei: În urmă cu un an, am fost contactați la Teatrul „Victor Ion Popa", unde lucram, în vederea realizării unui spectacol la Vaslui. Când am ajuns la Vaslui, am văzut că nu există vreo alternativă culturală, nici măcar clasicul cinema – aici, instituție cu ușile închise. Și am forțat cumva mâna, nu numai a autorităților, dar și a noastră, de a înființa un teatru în orașul în care există un Festival al umorului „Constantin Tănase". Ni s-a spus că „nu există public de teatru, de ce să-l înființați? Vreți să vă sinucideți?" Am rămas puțin descumpăniți, dar n-am renunțat. A urmat un an în care am muncit zi de zi.

C.P.: *Ce v-a determinat să optați pentru această denumire, „G.E.T." – gest, expresie, teatru?*

I.M.: Soțul meu a lucrat la Teatrul „Masca" înainte de a veni în Moldova, acolo a fost scenograf. În peisajul cultural moldav lipsește alternativa unui asemenea gen de teatru. Sunt teatre muzicale, teatre pentru copii, trebuia să găsim o modalitate distinctă. Nu puteam aborda un teatru de repertoriu, cum există la Iași, Piatra Neamț, Galați, Brăila etc. Și atunci am ales acest gen, conștienți fiind că s-ar putea să placă, sau să nu placă. Impactul era mai ales asupra criticii.

C.P.: *Domnule Maftei, ați mai făcut regie?*

Sandu Maftei: Am mai făcut regie cu trupe de amatori și am luat și premii la festivaluri. Mai ales cu teatrul din Caracal, unde am pus câteva piese românești – *Preșul* de Ion Băieșu, *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu. Dar pe mine m-a marcat foarte tare perioada de lucru de la Teatrul „Masca", cinci ani de muncă, de turnee. Sunt niște oameni extraordinari acolo și domnul Mihai Mălaimare a știut să ducă acest teatru unde puțină lume credea că se poate ajunge. Am vrut să fie și aici un teatru de *expresie,* de *gest* și atunci soției mele i-a venit ideea de a-l numi chiar așa.

C.P.: *Dar dându-i această denumire, vă asumați o anumită obligație, de a continua în același gen...*

I.M.: Da.

S.M.: Vrem să continuăm cu același fel de spectacole și să aducem oameni de valoare să le realizeze. Unul dintre aceștia este domnul Mihai Lungeanu, la care eu țin foarte mult și care a susținut începuturile unor teatre și prin alte părți.

C.P.: *Domnul Lungeanu va monta un spectacol în aceeași modalitate?*

S.M.: În aceeași modalitate, da.

C.P.: *Bănuiesc că n-a mai încercat-o...*

S.M.: Nici eu n-am încercat-o până acum.

C.P.: *De ce ați ales* ***Mantaua*** *lui Gogol?*

I.M.: Eu, fiind mai familiarizată cu tehnica modernă, am căutat pe internet, de la Ontario la Adelaide, ceea ce înseamnă mii de kilometri pe globul pământesc, și am descoperit că *Mantaua* lui Gogol s-a jucat în nenumărate teatre.

S.M.: E una dintre lucrările reprezentative pentru întreaga omenire. Și eu am văzut pe Internet un spectacol de balet, care m-a copleșit. Și, un timp, nici nu știam cum să încep eu spectacolul. Pe parcurs, câte un pic, câte un pic, s-a conturat, însă, cu ce am simțit în fiecare moment la repetiții.

C.P.: *Spectacolul e realizat cu elevi, nici unul dintre interpreți n-a terminat încă liceul, n-a intrat într-o fază de studii superioare...*

I.M.: Avem doi, care-și doresc să facă teatru.

S.M.: Au venit foarte mulți, am făcut o preselecție, cincizeci n-au rezistat.

C.P.: *Ce se va întâmpla cu ei mai departe?*

S.M.: Unii vor pleca la diverse facultăți, câțiva vor da la teatru. Pe parcurs noi o să-i înlocuim, poate și cu profesioniști.

I.M.: Noi asta și vrem. Cel care îl joacă pe Akaki Akakievici – Silviu Vlăduț Tabără – vine de la Liceul „Mincu", cu profil de informatică. Dar din momentul în care a pășit în sala de teatru, așa cum era, goală și numai a sală de teatru nu semăna, a spus: „S-a terminat cu informatica, eu actor vreau să mă fac!"

S.M.: Vrem să închegăm o trupă mică, de cinci–șase actori profesioniști și cu astfel de tineri în jurul lor. Dintre care, dacă or să dea la teatru, unii or să vină să joace aici și o să-i folosim în spectacole.

C.P.: *Vă felicit, vă mulțumesc și doresc teatrului „G.E.T." din Vaslui, cu denumirea asta sau alta, viață lungă.*

I. și S.M.: Mulțumim!

Constantin PARASCHIVESCU

Ion JURCA ROVINA Timişoara

Raza de la capătul... experimentului

Piesa dramaturgului englez David Greig (supervizat de premii şi colaborări cu Royal National Theatre, Royal Court Theatre sau Royal Shakespeare Company), ***Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o odată în fosta Uniune Sovietică,*** se vrea o poveste despre singurătate în aşa-zisul „sat al globalizării". Personajele, întâlnindu-se întâmplător, ating locuri la mari distanţe din Europa – Londra, sudul Fanţei, Oslo –, în timp ce pe o orbită cosmică, doi cosmonauţi, rotindu-se în jurul Pământului, au pierdut comunicarea cu planeta. Cumva, interpretat, din unghi ideatic: orbite ale singurătăţii, din apropiere sau la mari distanţe. Sau: tehnologia şi cucerirea cosmosului nu rezolvă comunicarea umană, ci dimpotrivă, creează noi distanţe. Relaţiile dintre personaje sunt aleatorii, precum şi întâmplările care le adună temporar, doar regăsirea a doi soţi, rătăciţi pe varii trasee, se leagă într-un parcurs dramatic, sentimental.

Premiera cu acest text în manieră postmodernă a fost prezentată, în decembrie anul trecut, de Teatrul German de Stat din Timişoara, în regia tânărului Alexandru Mihăescu, absolvent al Facultăţii de muzică şi teatru din Rostock, urmând studii de masterat de regie la Bucureşti, Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", clasa Alexa Visarion. Spectacolul este compus fragmentar, în scene succesive, care, în derularea lor, creează senzaţia derizoriului, a limitei înstrăinării. Şi, pentru asta, parcă voit, este exploatată însăşi inconsistenţa discursului teatral.

În afara fiicei unuia dintre cosmonauţi, Nastassja, între cele două planuri, – proiectate şi scenografic: scena cu ecranul, un tunel spaţial, supraetajările, în viziunea decorului semnat de Bianca Predoi, – nu există nici o determinare. Personajul cel mai reuşit este această Nastassja („o dansatoare de dans erotic"), situată între nostalgia după părintele izolat în cer şi pierzania ei idilică, erotică, interpretată de Ioana Iacob când dramatic, când în ipostaze de feminitate senzuală. Apoi, Ioana Iacob o joacă, cu severitate, şi pe Claire („o poliţistă").

O vădită confuzie (voită?), strecoară asumarea a două roluri de către acelaşi interpret. Ida Jarcsek-Gaza este, o dată, Vivienne („o logopedă"), soţia trădată, răbdătoare, conciliantă, pornită în căutarea soţului pierdut (Keith) şi, a doua oară, este Sylvia (şi ea, „o dansatoare de dans erotic"), prietenă cu Nastassja, fosta iubită a lui Keith. Două imagini contrastante, având darul să se anuleze una pe cealaltă (intrând parcă în alt scenariu), altfel, cu reuşite în ambele roluri ale interpretei. O adevărată bulversare a relaţiilor dintre personaje. La rândul lui, Georg Peetz e soţul, Keith („un funcţionar"), – bine accentuat în ipostaza de îndrăgostit de dansatoare, – apoi, odată dispărut, e Bernard („un cercetător de OZN-uri") care, astfel, se reîntâlneşte cu Nastassja, înainte de a fi regăsit de propria soţie. Întretăiate, haotice, orbite pământene. Pe orbită cerească, în rolul cosmonautului Kasimir, tatăl Nastassjei, evoluează Colin Buzoianu, cu prezenţă în costum, voce, sau imagine ecranată, un ecou al singurătăţii siderale. Alte întruchipări terestre, Radu Miodrag Vulpe (*Pacientul*) şi Rareş Hontzu (*Proprietarul barului*), iar ca un reper suspendat, Ionuţ Dorobanţu (*Oleg,* „un cosmonaut"). Expresivitate plastică în proiecţiile lui Andrei Rusan şi sugestie a sunetului în muzica lui Ionuţ Dorobanţu.

Fragmentat, spectacolul e destul de ciudat, derutant, situat între percepție și deducție, învăluit într-o ambiguitate confecționată. Îl trec în categoria experimentului. Necesar și acesta, mai cu seamă că promovează o piesă contemporană, în viziunea scenică a unui regizor tânăr. Probabil că miza înnoirii trebuie forțată și înțeleasă ca atare. Mă întreb în ce măsură și spectatorii sunt de acord. Cred însă că și un experiment mizează (tocmai, altfel) să-i scoată (dacă tot au în față, pe scenă, un tunel) cât de cât spre lumina percepției. Ar fi ceva aici, în haosul confuziei și înstrăinării: raza speranței întru regăsire.

Teatrul German de Stat Timișoara – Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o odată în fosta Uniune Sovietică **de David Greig. Traducerea în germană: Barbara Christ. Regia: Alexandru Mihăescu. Scenografia: Bianca Predoi. Muzica: Ionuț Dorobanțu. Videoproiecții: Andrei Rusan. Cu: Georg Peetz (*Keith*, un funcționar; *Bernard*, un cercetător de OZN-uri), Ida Jarcsek-Gaza (*Vivienne*, o logopedă; *Sylvia*, o dansatoare de dans erotic), Ioana Iacob (*Nastassja*, o dansatoare de dans erotic; *Claire*, o poliștistă), Rareș Hontzu (*Erik*, un însărcinat al băncii mondiale; *Proprietarul barului*), Colin Buzoianu (*Kasimir*, un cosmonaut); Ionuț Dorobanțu (*Oleg*, un cosmonaut), Radu Miodrag Vulpe (*Pacientul*). Premiera: 16 decembrie, 2005.**

Raluca TULBURE

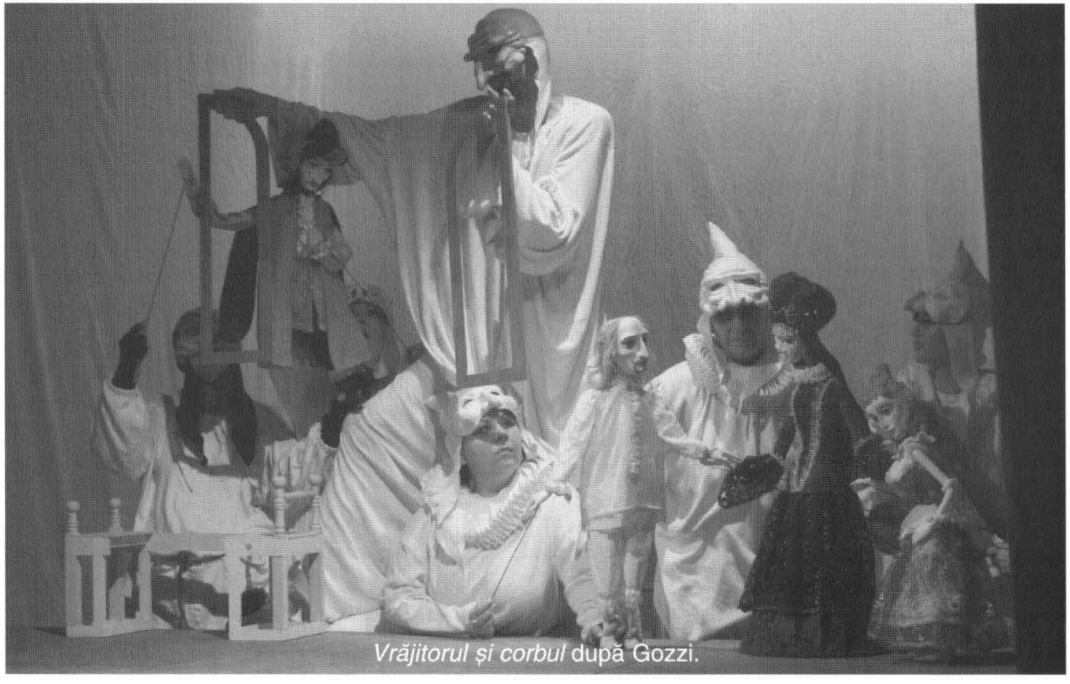
Cluj-Napoca

Festivalul PUCK 2005

Nu este prima dată când mijloacele moderne de trimitere a unui articol îmi joacă feste și mă văd nevoită să rescriu totul de la început. Sper ca memoria să nu o ia și ea razna și să redau cât mai fidel un eveniment petrecut la Cluj-Napoca, unde am întâlnit oameni entuziaști, un public numeros, cald și receptiv.

Mona Chirilă, noua directoare a Teatrului de Păpuși PUCK și-a propus în programul ei managerial să continue tradiția festivalului de profil, dar să-l și îmbunătățească „în părțile lui esențiale": mai multe trupe invitate din țară și din străinătate, criterii de selecție mai riguroase și obiective, folosirea mai multor locații de joc, cât mai diverse și mai neconvenționale și, nu în ultimul rând, evitarea principiului „venit, jucat, plecat".

Trupele românești au fost în număr de 11. Teatrului Țăndărică din București i-a revenit sarcina de a sparge gheața cu *Mica Sirenă*. Un spectacol plin de farmec și culoare în care povestea de dragoste dintre un pământean și o sirenă atinge cote mari de sensibilitate și se termină cu un *happy end*, pentru că dragostea învinge întotdeauna. Scenografa Cristina Pepino a primit, *ex aequo*, „Premiul pentru ingeniozitatea stilistică și cromatică a decorului și a păpușilor". *Neghiniță* prezentat de Teatrul „Bacovia" din Bacău aduce în atenție un mesaj universal-valabil și anume acela că sufletul omului nu este de vânzare. Teatrul Gong din Sibiu cu *Legământ* (prezentat în limba germană) a greșit festivalul. Am văzut un spectacol slab, cu un decor mult prea stilizat, cu actori ce rosteau replicile alb, montare care s-ar fi încadrat mai bine într-un festival de amatori. *Jazz Fantasy* prezentat de Teatrul „Vasilache" din Botoșani a impresionat prin coerența discursului muzical îmbinat cu cel poetic, prin performanța mânuirii (recompensată



Vrăjitorul și corbul după Gozzi.

cu un premiu colectiv), împletită cu folosirea impecabilă a tehnicii „black light". Teatrul Colibri din Craiova a oferit reprezentația *Cavalerii Mesei Rotunde*, care poartă inconfundabila marcă regizorală Cristian Pepino: umor de calitate, discurs simplu, cadru scenografic funcțional, păpuși de diverse tipuri și dimensiuni. Secția Maghiară a teatrului-gazdă ne-a prezentat o versiune modernă a *Scufiței Roșii* într-un decor viu, colorat și în care Bunicuța se ține de șotii, dăruindu-i nepoatei o șepcuță ce își schimbă culoarea în caz de pericol, iar Lupul este simpatic foc. *Fetița cu chibrituri* propusă de Teatrul Prichindel din Alba Iulia este extrem de actuală și ne duce cu gândul la milioanele de copii ai străzii nevoiți sau trimiși să cerșească și pentru care societatea nu face nimic. Păcat că povestea lui Andersen, de o duioșie fără margini, a suferit o serie de modificări prin introducerea unor personaje noi care cântă și dansează și care distrag atenția de la tragismul basmului clasic. Este o boală a celor care fac scenariile să imprime o „tentă" veselă pentru a-i feri pe copii de lacrimi, măcar la teatru. Acasă i se citește micuțului altă poveste, derutându-l un pic. Teatrul Ariel din Târgu Mureș a prezentat în limba maghiară spectacolul „József Attila" care se bazează pe un roman autobiografic al lui József Jolán precum și pe poeziile lui József Attila. Este vorba despre lumea unui copil cu suflet de poet, care pentru a supraviețui răului cotidian transformă sărăcia și greutățile într-un univers fantastic. Același teatru ne-a mai oferit încă două spectacole pentru adulți. Unul dintre ele a fost *Infanta. Mod de întrebuințare* care are la bază un text al Savianei Stănescu, mult prea „cifrat", iar al doilea – *Zurinka* ce poate fi considerat o premieră, fiind prima reprezentație în limba rromani jucată de un teatru profesionist. Un spectacol agreabil prin imagine (minunate și foarte elaborate decorul, păpușile și costumele Eugeniei Tărășescu Jianu, care a primit *ex aequo* premiul pentru scenografie), mânuire și povestea de dragoste și răzbunare specifică etniei rrome, care ne-a

dus cu gândul la superbul poem cinematografic al lui Emil Loteanu. Spectacolul *Palatul de gheață* prezentat de Teatrul Luceafărul din Iași a fost în primul rând o lecție de mânuire, un exemplu de revenire la tradiție, la marionetele clasice. Teatrul „Puck" a încheiat Festivalul cu o reprezentație „commedia dell' arte" regizată de Mona Chirilă după *Vrăjitorul și Vulpea* de Carlo Gozzi. Măști și păpuși frumoase (meritul aceleiași Eugenia Tărășescu Jianu), un decor simplu, funcțional, o citire metaforică a basmului ce s-a vrut un omagiu adus păpușii și omului din spatele ei, o trupă omogenă care cântă, joacă, mânuiește, debordând de haz și voie bună și din care se remarcă Dana Bonțidean, Călin Mureșan, dar mai ales Ovidiu Crișan („împrumutat" de la Teatrul Național) care asemenea unui magician orchestrează totul și dă dovadă de o mare poftă de joc, de mobilitate și care a primit din partea juriului o mențiune specială. O Diplomă de merit a fost acordată studenților păpușari de la UNATC „pentru tinerețea intelectuală și modernitatea valorificării motivului literar" în cele două minispectacole: *Scufița Roșie* și *Rază de soare*. Colegii lor de la secția de profil din Târgu Mureș au prezentat interesante exerciții de mânuire. Concluzii: trupele românești au încercat, în câteva cazuri, să revină la mânuirea tradițională, să nu mai „arunce" la înaintare actorul, iar marioneta să fie doar un pretext, au folosit însă în exces tehnica *black light*, care nu mai este atât de nouă pe plan mondial, dar ce-i drept, creează efecte speciale deosebite.

Trupele străine au venit din Germania, Lituania, Serbia și Ungaria (4). Spectacolul trupei Teatr'on Tour cu *Prințesa și Crocodilul* a fost prea simplist și ca tramă și ca punere în scenă. Însă, Teatrul Lele din Lituania a impresionat prin *Cutia muzicală*. O lume din alte timpuri, plină de obiecte cu iz vechi, dar care prind viață (o mașină de scris, una de cusut, o bicicletă, cufere) pentru a ne spune povestea unui copil, neglijat de niște părinți prea ocupați și care face orice pentru a le atrage atenția. Trei actori buni creează o miniatură teatrală ce a primit Premiul pentru cel mai bun spectacol. Premiul de regie a fost obținut de Simon Balazs pentru *Janos Viteazul* de la Teatrul Harlekin din Eger. Cuvântul de ordine a fost: inventivitatea. La nivel scenografic: panouri mari din lemn, mobile, care se transformă sub ochii spectatorilor, covoare țărănești, păpuși confecționate din diferite materiale, chiar și verze sau gulii pe post de marionete. Copiii așezați pe jos, în cerc, au urmărit fascinați poemul lui Petöfi Sandor, extrem de stufos și din care nu s-a tăiat sau schimbat nimic. Teatrul Bobita din Pecs a prezentat *Povestea lui Csicseri*, un păpușar ambulant care străbate lumea având în spate un teatru de păpuși. Muzica live, interpretată la diferite instrumente vechi creează o atmosferă veselă. *Povestea unei flori* a Teatrului Dusko Radovič din Belgrad a abundat în efecte scenice pentru a ne atrage atenția asupra pericolului pe care îl reprezintă strivirea unei flori, iar Teatrul Marku din Pecs ne-a prezentat *Aripile regelui Matei*, povestea lui Matei Corvin, cel încoronat de doi îngeri. Premiul de interpretare a revenit lui Kovács Geza pentru excelenta prestație din *Vasilache și mieii cu părul de aur* din repertoriul Teatrului Griff din Ungaria. Bazat pe tradițiile teatrului de bâlci, spectacolul a dovedit un umor percutant ce nu a avut nevoie de traducere, o deosebită prospețime și, totodată, virtuozitate de mânuire. Concluzii: trupele străine au adus în prim-plan tradiția, polivalența actorului mânuitor, textul original.

Ediția 2005 a Festivalului Puck a avut parte de un public ce a umplut până la refuz sălile, indiferent de locație, de oră sau de limba în care se jucau spectacolele; au existat chiar și două *work-shop*-uri interesante, a fost sprijinită de autoritățile locale și de sponsori generoși, în schimb presa locală a tratat cu

Vrăjitorul și corbul după Gozzi.

indiferență evenimentul, trupele prezente, munca titanică de organizare, minimalizând actul artistic ce nu a fost menționat nici măcar „la și alții".

Juriul Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete „PUCK" – ediția 2005 a hotărât acordarea următoarelor premii:

• Se acordă, în afara concursului, o **diplomă de merit** colectivului Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" pentru tinerețe intelectuală și modernitatea valorificării motivului literar;

• **Mențiune specială** d-lui *Ovidiu Crișan* pentru interpretarea rolului "Vrăjitorul" din spectacolul *Vrăjitorul și corbul* al Teatrului de Păpuși „Puck";

• Premiul de **scenografie** ex equo doamnei Eugenia Tărășescu Jianu pentru scenografia spectacolelor *Vrăjitorul și corbul* al Teatrului „Puck" și *Zurinka* al Teatrului „Ariel " din Târgu Mureș și doamnei Cristina Pepino pentru scenografia spectacolului *Mica sirenă* al Teatrului „Țăndărică" București;

• Un Premiu **colectiv** realizatorilor spectacolului *Jazz Fantasy* – Teatrul „Vasilache" Botoșani pentru virtuozitatea folosirii procedeului *black light* într-un omagiu dedicat muzicii;

• Premiul **de mânuire și interpretare** domnului *Kovacs Geza* pentru rolul "Vasilache" din spectacolul *Vasilache și mieii cu lâna de aur*,

• Premiul **de regie** domnului *Simon Balazs* pentru spectacolul *Janos Viteazul* de la Teatrul „Harlekin", Eger, Ungaria;

• Premiul **pentru cel mai bun spectacol** reprezentației *Cutia muzicală* oferită de Teatrul „Lele" din Vilnius, Lituania.

Membrii juriului: **Ion Parhon** – președinte; **Roxana Croitoru**; **Szebeni Zsuzsanna**; **Raluca Tulbure**; **Laura Pavel**.

Constantin PARASCHIVESCU

Radio

Univers sonor

Un cunoscut regizor de **teatru radiofonic** îmi spunea în toamnă, la Galați, în zilele Festivalului de Comedie, că de două luni redacția respectivă n-a mai înregistrat nici o premieră, din lipsă de bani. La o audiție în decembrie 2005, față de opinia că un scenariu-monolog ar fi sporit în interes prin intercalarea unei a doua voci, s-a exprimat regretul că nu s-a putut din lipsă de bani. Spre sfârșitul lunii ianuarie, la o altă audiție, după ce crainica a anunțat în final distribuția și realizatorii și, spre mirarea noastră, un șir întreg de sponsori, un respectabil regizor al casei a ținut să consemneze trist împrejurarea că popularul gen de emisiuni a ajuns în această situație, din lipsă de bani. E o realitate pe care n-am căderea s-o comentez, dar îmi prilejuiește cu atât mai mult prețuirea și respectul pentru artiștii colaboratori ai teatrului la microfon, care, și în aceste condiții, țin să-l onoreze cu contribuția lor profesională.

Am consemnat, în lunile decembrie și ianuarie, două prezențe notabile în ciclul „dramaturgi români contemporani" coordonat de Magda Duțu, scriitorii ardeleni Alexandru Uiuiu cu scenariul ***Pragul*** și Cornel Udrea, cu scenariul intitulat ***Lăsați-l pe clovn în casă***. Cu valorificări remarcabile în universul sonor, cărora le adaug un al treilea, din alt ciclu, privind dramaturgia noastră clasică, *Năpasta* de I.L.Caragiale, într-o nouă înregistrare.

Bistrițean de origine și abia cu patru decenii pe umeri, Alexandru Uiuiu a fost premiat la câteva manifestări literare pentru proză și poezie și nominalizat de două ori la premiile UNITER în cadrul concursului de dramaturgie, în 1999 și 2000. Dramaturgia lui – e de părere Claudiu Groza – „conține piese deschise pentru cititori /spectatori deschiși. La minte, firește". *Pragul* delimitează două teritorii spirituale, noi și lumea, în prag rămânem, zice dânsul, „într-un echilibru dinamic al tumultului interior cu ispitele exteriorității". Gânduri ale unei femei tinere în clipa de introspecție solitară, banale poate, dar prilejuind neașteptate asocieri, revelații de atitudine și conduită, distincții de interpretare. „Ce ușor de obținut este infernul. Iadul. Se deschide o ușă și...", cugetă eroina. Nu peste mult timp, ușa chiar se deschide și, în prag, bărbatul căruia i s-a dăruit. O vecină tocmai i-a spus că l-a văzut cu alta. Reacția? „Dacă tot nu intri, mă primești și pe mine puțin în prag?". Cât de aproape era de infern, dar impulsul lăuntric i-a dictat: „Te iubesc!". Chiar, dacă, cu nostalgia singurătății – „Ce mireasă tristă!". „Experiment de dilatare psihologică a timpului interior", își caracterizează autorul lucrarea, iar regizorul Gavriil Pinte experimentează

cu succes un efect tehnic de subliniere a timpului lăuntric, prin vocea gândurilor care anticipează replica. Vorbele vin mai întâi dintr-un plan nedefinit, intim, ca o sugestie a cugetului, apoi prin sonoritatea frazei. Și în Andreea Bibiri a găsit o excelentă intrerpretă. Tot el a regizat versiunea nouă a dramei caragialene *Năpasta*, cu o interpretă de gravă expresie dramatică, ce m-a surprins, Rodica Negrea. Și aici, în monoloagele eroinei, se succed în alternanță rapidă gândurile cu frazele rostite, iar pentru alte momente de tensionată confruntare, regizorul experimentează, ca să zic așa, tăcerile dintre replici. Pauzele, adică, nerecomandate la radio, dar în dialogul încordat, abia stăpânit, le sesizezi, pline de frământare și neliniște. Așa, de pildă, între Ion (o inspirată distribuire a lui Gheorghe Visu) și Dragomir (Petre Nicolae), între Anca și Dragomir în final. Versiune modernă, de esență realistă, lucidă, în tonuri pregnante și în rezonanță cu răbufnirile naturii, în rafale de vânt. Hamletul feminin, cum i s-a spus Ancăi, își asumă îndreptățit rostul justițiar.

Clujeanul Cornel Udrea scrie *Lăsați-l pe clovn în casă*, comedie-parabolă, cu un personaj înzestrat și generos – care își scapă semenii de cele mai neplăcute amintiri, cumpărându-le visele ca să nu-i mai „doară nopțile" – Valentin. Bătrân dispus să izbăvească de metehnele cugetului pe cei din jur, chiar dacă îi „încărunțește sufletul" cu fiecare zi. Clovn, s-ar zice, dar nu faceți eroarea să-l alungați. „Începuseră să doarmă bine cei cărora le cumpărăm visele", constată el. Dar el, care îi face pe alții să râdă, de ce nu știe să râdă? Domnul Udrea a scris-o cu pixul poeziei și al replicii de duh pentru înzestratul și generosul concitadin, Florin Piersic, care a și fost sărbătorit la Cluj-Napoca pentru împlinirea a ..." de zece ori șapte ani de-acasă". Și radioul l-a ademenit pentru rol, în debut la teatrul radiofonic, s-a zis (deși eu mai știu precedente). Montarea atent girată de Mihai Lungeanu, i-a pus în valoare volubilitatea și farmecul, cu iscusință și haz, în mlădierile vocii puțin ostenite, un pic șuierate.

Cu ***Portretul Dorei*** de Hélène Cixous, a debutat la radio anul francofoniei, în seria „dramaturgi contemporani" (care, după declarațiile redactorului Crenguța Manea, va mai cuprinde: *Scrisoarea către tinerii actori* de Olivier Py, *Pentru Louis de Funès* de Valère Novarine, *Trecând prin iarnă* de Yasmina Reza ș.a.). Înregistrarea a prilejuit câteva debuturi – în regie artistică radiofonică Anca-Maria Colțeanu (după o experiență reușită cu o montare ingenioasă la Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" din Lugoj, a piesei lui Eugen Ionescu *Cântăreața cheală*), în interpretare Dana Rotaru și – surpriză – Marian Râlea, în adaptare pentru microfon Cătălin Rotaru. Colaboratoare a celebrei regizoare Arianne Mnouchkine, autoarea prelucrează o lucrare a lui Sigmund Freud, *Cazul Dora*, conturând portretul unei vârste critice, al trecerii către maturitate, cu visele și experiențele dramatice trăite. Pentru debutanți – și nu numai ei, firește –, un pas concludent în universul sonor.

Luminița VARTOLOMEI

Balet

Plurivalențe

Fascinația plasticii corporale – tot mai evidentă în montările regizorilor actuali – determină o serie de teatre să-și pună cu bunăvoință la dispoziție scenele și pentru unele reprezentații coregrafice propriu-zise. Evident, această plurivalență a repertoriului se dovedește benefică pentru „gazde" prin atragerea de noi spectatori (foarte tineri, în marea lor majoritate), dar mai ales pentru „oaspeți", care pot dispune astfel de dotările necesare unor spectacole veritabile (cu decoruri, costume și lumini, adică). Și, chiar dacă spațiul de joc este atât de restrâns cum se întâmplă – de pildă – în Sala „George Constantin" a Teatrului „Nottara", magia actului scenic complex amplifică forța de expresie a coregrafiei, până și atunci când aceasta din urmă pare pe deplin suficientă sieși, fiind concepută – precum în baletul ***Clandestin*** al Elenei Zamfirescu – într-o cheie profund intelectuală, cu multiple posibilități de decriptare.

Venind către dans din alte domenii artistice, tot mai mulți tineri interpreți își dezvoltă (cu eforturi notabile, egalate doar de pasiunea ce îi animă) acea tehnică a mișcării pe care s-ar zice că, în formarea absolvenților, școlile noastre de specialitate nu prea mai sunt capabile (sau dispuse?) să o canalizeze și spre adoptarea coregrafiei contemporane. Rezultatul situației în cauză îl constituie

plurivalența dansatorilor ce compun o trupă precum Baletul „Orion", patronat de Centrul Național de Artă „Tinerimea Română" și condus de Sergiu Anghel, care susține – printre altele – și programul „Informal Studio", destinat promovării de noi coregrafi. Așa se face că, de exemplu, licențiata în sculptură Raluca Botez se impune acum și drept autoare a unei scenografii care entuziasmează prin ingenioasa modificare neașteptată a formelor și culorilor („la vedere", dar instantaneu, clipa precisă a transformării trecând de regulă neobservată publicului), după ce într-un alt spectacol (*Visul din* vis al lui Sergiu Anghel) a impresionat și ca actriță (printr-o rostire de un firesc admirabil). Și tot astfel se explică cum, în dans, actorii Gabriel Luca și Petrică Voicu au ajuns să poată colabora la un considerabil nivel de profesionalism cu balerinele Raluca Nicolae și Irina Duță, aflate la rândul lor în plin proces de revelare a unor înzestrări ce constituie apanajul altor arte (încă de pe acum, Irina Duță dovedindu-se și o sensibilă cântăreață). Cât despre balerina Elena Zamfirescu, după demonstrația de virtuozitate și expresivitate ca protagonistă în *Visul...* lui Sergiu Anghel, ea a devenit acum creatoarea unui adevărat *spectacol de autor*, pentru care a imaginat un *story* în egală măsură interesant și coerent relatat, a alcătuit un *suport sonor* deopotrivă bun de dansat și plăcut de ascultat, a elaborat o *regie* la fel de logică pe cât de inventivă și a caligrafiat o *coregrafie* pe cât de cursivă pe atât de personală, etalând câteva elemente originale, deosebit de promițătoare pentru evoluția artistei în viitorul apropiat.

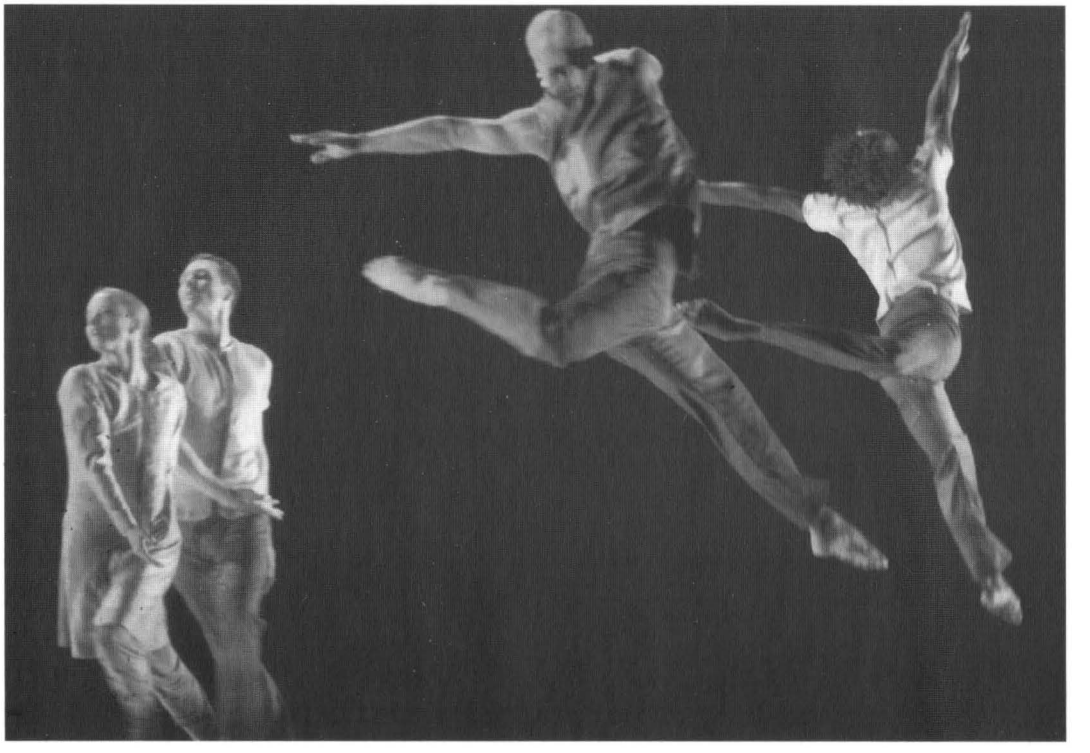
Cum lăsam să se înțeleagă, plurivalența guvernează însuși demersul creator al Elenei Zamfirescu, presărat cu metafore subtile și simboluri pregnante, care solicită intens participarea spirituală a publicului, dar totodată este țesut din desene coregrafice abstracte de cea mai aleasă și pură frumusețe, care încântă chiar și cea mai superficială privire.

Centrul Național de Artă „Tinerimea Română", Compania Orion Balet – Clandestin. **Libretul, colajul muzical, regia și coregrafia: Elena Zamfirescu. Scenografia: Raluca Botez. Cu: Elena Zamfirescu, Raluca Botez, Raluca Nicolae, Irina Duță, Gabriel Luca, Petrică Voicu.**

Riscurile autodepășirii

Imensitatea scenei permanent întunecate este, evident, când „casa goală" (***Empty House***) și când „negrul cu flori" (***Negro con flores***) din piesele coregrafului Johan Inger (actualul director al Baletului Cullberg), în vreme ce „aluminiul" (***Aluminium***) creației lui Mats Ek (artist care a condus și el – între 1985 și 1993 – celebra trupă suedeză înființată în 1944 de către mama sa, Birgit Cullberg) strălucește discret în culoarea costumelor și violent în aceea a tuturor obiectelor de decor și recuzită, vehiculate cu mare zgomot intenționat (mese rostogolite, glisate, învârtite și ciocnite între ele; farfurii și tacâmuri izbite sau aruncate pe jos).

Sub învelișul acesta oarecum individualizat, cele trei lucrări prezentate în turneul bucureștean (pe care l-a oferit cu generozitate publicului nostru Japan Tobacco Inc.) sunt îndeaproape înrudite ca tematică, vorbind într-un chip doar aparent diferit despre aceeași dureroasă problemă a cuplului și a singurătății, ce



pare să-i preocupe la ora actuală pe mai toți creatorii de artă. Și poate că nu întâmplător însuși suportul muzical al celor trei coregrafii vădește același principiu fundamental al construcției componistice: un interminabil ostinato (nu numai ritmic, ci și melodic și armonic) ce-și schimbă din când în când structura este susținut de unul sau de mai multe instrumente de coarde. Dar ce diferență între mișcarea „browniană" a frecventelor solo-uri și rarelor duete din care se alcătuiesc coregrafiile lui Johan Inger și logica înlănțuire și suprapunere a acelorași tipuri de raporturi coregrafice din piesa lui Mats Ek!

Maturizându-se, mai tânărul Johan Inger a simțit în mod firesc necesitatea de a rupe mirajul admirației sale pentru Mats Ek (care, după mărturisirea sa, i-a marcat începutul carierei) și și-a căutat propriile expresii corporale caracteristice; numai că, din păcate, contorsiunile chinuite pe care el le-a creat (pretinzând dansatorilor un travaliu mult prea solicitant față de efectul artistic obținut) trimit sistematic către un univers patologic, iar lipsa de coeziune a articulării elementelor disparate în discurs întărește și ea impresia unui comportament schizoid al personajelor, chiar și atunci (sau poate mai ales atunci) când acțiunile lor par să țintească jocul comic, într-un registru (eufemistic vorbind) burlesc. „Casa goală" a lui Johan Inger e lipsită numai de orice mobilier (singure două mari pânze albe – una fixă și alta rotitoare – atârnă din tavan), căci altminteri o sumedenie de nebuni sau de handicapați solitari aleargă bezmetic prin ea; iar trandafirii roșii care încep să populeze „negrul cu flori", înfigându-și din zbor rădăcinile în solul scenei, sunt singurul lucru firesc într-o lume în care omul se confruntă direct (interacționând) cu lumina crudă, a lanternei sau a proiectorului, aflate în continuă și violentă agitație, dar și cu

imaginea artificial încetinită a televizorului. Coerența stilistică a întregului este însă impecabilă, dacă avem în vedere și costumele: terne, lălâi și ambigue (diferite combinații între fuste, pantaloni și șalvari, învеșmântând dansatorii de ambele sexe), acestea maschează linia suplă a trupurilor, anihilându-le orice urmă de frumusețe sculpturală intrinsecă.

Îmbătrânind, mai vârstnicul Mats Ek (pe care în 1978 l-am admirat la București și ca solist de prim rang) a simțit în mod firesc necesitatea de a rupe mirajul creat grație formidabilului său talent de a preface teatrul în dans (în memorabilul balet amplu *Casa Bernardei Alba*) și invers (în miniatura *Sfântul Gheorghe și Dragonul*), căutându-și noi expresii coregrafice pentru a traduce gestul cotidian, pentru a transforma banalitatea în simbol, pentru a transmite stări și trăiri vagi și misterioase. Și totuși, chiar dacă ceva din forța explozivă a coregrafiilor sale de odinioară s-a păstrat nealterată, artistul nu pare a reuși să mai atingă astăzi acea capacitate miraculoasă de a surprinde și fermeca un public captivat deopotrivă de caligrafia dansului și de povestea în imagini pe care acesta o scrie. Iar dacă din ansamblul celor 12 balerini ai trupei utilizați de către el aici se evidențiază prin înzestrarea fizică și virtuozitatea tehnică negrul Jermaine Spivey, japonezul Shintaro O-ue sau danezul Hlin Diego Hjalmarsdottir, nici unul dintre ei nu se ridică (deocamdată) la nivelul personalității covârșitor iradiante a francezului Luc Bouy, partenerul de odinioară al lui Mats Ek.

Spectacol-coupé cu trupa Cullberg Ballet – **Titlul I:** Empty House. **Coregrafie și decoruri: Johan Inger. Costume: Mylla Ek. Muzică: folclor ungar cu Félix Lajkó și alții. Titlul II:** Aluminium. **Coregrafie: Mats Ek. Decoruri și costume: Peder Freiij. Muzică: John Adams. Titlul III:** Negro con flores. **Coregrafie, decoruri și costume: Johan Inger. Muzică: Stefan Levin. Lumini: Erik Berglund. Cu: Carolina Armenta, Lisa Drake, Asa Lundvik Gustafson, Izumi Shuto, Johanna Lindh, Rafi Sadi, Alexandra Campbell, Sandra Marin, Carl Inger, Mats Jansson, Shintaro O-ue, Eytan Sivak, Daniel Sjökvist, Jermaine Spivey, Hlin Diego Hjalmarsdottir, Alexander Ekman, Rei Watanabe, Tilman O'Donnell. Data reprezentației: 2 și 3 decembrie 2005.**

Tehnicitate versus individualitate

Ar trebui să fiu fericită că – în sfârșit – a fost prezentat la București un spectacol de balet de tipul acelora pe care până acum le-am putut admira doar în străinătate și/sau în înregistrări. (Când scriu acest comentariu, unul dintre ele – *Visul unei nopți de vară* al coregrafului Heinz Spoerli, cu trupa Operei berlineze – tocmai „rulează" pe canalul de televiziune „Mezzo".)

Un spectacol coregrafic al cărui principal atu nu este libretul (sau „conceptul artistic", cum numesc realizatorii lui – coregraful Frédéric Flamand și scenograful Dominique Perrault – această acțiune vagă și nu foarte coerentă, nici pe de-a-ntregul abstractă și nici total racordată unui „story"), sau fondul sonor (unde frânturile de piese alese la sugestia „consilierului muzical" nu prea-i justifică acestuia numele – Jacques-Yves Le Docte –, iar colajul lor, presărat cu bruiaje și suprapuneri de voci cântând ori vorbind, nu depășește rangul de accesoriu), sau chiar dansul (ce excelează totuși în performanțe fizice cu virtuți atletice – forță și viteză, mobilitate și echilibru, precizie și

sincronizare –, inovând îndeosebi în domeniul utilizării brațelor pentru realizarea unei veritabile caligrafii în mișcare), ci tehnologia de ultimă oră pe care mizează scenografia.

Dacă ținem seama de faptul că spectacolul se intitulează ***La cité radieuse***, constituind un omagiu adus ilustrului arhitect Le Corbusier, și dacă mai știm că Frédéric Flamand (coregraf care și conduce din 2004 Baletul Național din Marsilia, în calitate de director general) a colaborat adesea cu diverși arhitecți sau artiști plastici de renume, din diferite țări ale lumii (Marin Kasimir, Fabrizio Plessi, Elisabeth Dillier, Ricardo Scofidio, Zaha Hadid, Jean Nouvel), în cele peste două decenii de când montează balete (debutând în 1973, cu grupul „Plan K", de el înființat; fiind invitat în 1987 la „Documenta 8" din Kassel și doi ani mai târziu la Opera Națională a Belgiei – celebrul Théâtre de la Monnaie din Bruxelles; în fine, devenind în 1991 directorul artistic al Baletului Regal al Walloniei), nimic nu e mai firesc decât această scenografie desprinsă dintr-un soi de arhitectură a viitorului.

Mereu compusă și iar descompusă sub ochii spectatorului, de către interpreții înșiși, ce-i deplasează și orientează cu abilitate și grație imensele panouri metalice (rând pe rând strălucitoare sau mate, transparente, opace sau reflectorizante), arhitectura aceasta se încarcă și cu semnificațiile pe care i le imprimă cuvântul scris ori culoarea, imaginea cinematografică ori cea video, obținută prin priza directă, în timp real, a evoluției dansatorilor. Iar dacă, evaluat în sine, limbajul coregrafic contemporan al acestora din urmă nu se dovedește a fi deosebit de original (cu excepția a două „figuri": una masculină, împrumutată din gimnastica acrobatică; cealaltă de cuplu, inspirată din patinajul artistic), în schimb, este remarcabilă surpriza de proporții pe care o constituie intervenția în discurs a unui personaj venit din altă lume: aceea a dansului academic.

Cu toate că în învețământarea balerinei tradiționalul *tutu* este înlocuit de modernul *maillot*, nesfârșita plutire imaterială a acesteia pe *pointes*, printre trupurile sportiv costumate și contorsionate ale celorlalți interpreți, produce un contrast violent, șocant, de incontestabilă putere emoțională. Păcat doar că din programul de sală (altminteri bogat în informații și ilustrații) n-am putut afla cum se numește măcar protagonista acestei secvențe, dacă tot nu i-aș fi putut identifica pe fiecare dintre interpreții egalitarist înșiruiți în ordine alfabetică (Thibault Amanieu, Delphine Boutet, Frédéric Carré, Marion Cavaillé, Katharina Christl, Yasuki Endo, Baptiste Herbert, Lionel Hun, Nonoka Kato, Agnès Lascombes, Marcos Marco, Mylène Martel, Mié Miyazawa, Valentina Pace, Yannick Rayne, Angelo Vergari) ți pe care Frédéric Flamand i-a făcut părtași chiar la elaborarea coregrafiei spectacolului...

P.S. Oferită de către Ministerul Culturii și Cultelor și Ministerul Afacerilor Externe, reprezentația susținută – la Teatrul Național – de către Baletul Național din Marsilia a fost urmată (la Teatrul „Odeon") de un spectacol de dansuri andaluze, egiptene și marocane al companiei franceze „Nawal Benabdallah", desfășurat în același cadru al „Anului Francofoniei".

Ballet National de Marseille – La cité radieuse. **Coregrafia: Frédéric Flamand. Scenografia: Dominique Perrault. Cu: Thibault Amanieu, Delphine Boutet, Frédéric Carré, Marion Cavaillé, Katharina Christl, Yasuki Endo, Baptiste Herbert, Lionel Hun, Nonoka Kato, Agnès Lascombes, Marcos Marco, Mylène Martel, Mié Miyazawa, Valentina Pace, Yannick Rayne, Angelo Vergari. Data turneului: 10 decembrie 2005.**

EVENIMENT

Aflăm de la UNATC:

Olga Tudorache și Ovidiu Drimba – Doctori Honoris Causa

Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din târgul Bucureștilor – instituție al cărei patron spiritual de drept a fost, este și va fi Nenea Iancu – a pregătit un mare eveniment: sărbătoarea școlii, Ziua UNATC!

Pe 30 ianuarie 2006, la orele 16 trecute fix, la Studioul Casandra din Strada Franceză nr. 9 (fatală coincidență!), stimabilii profesori, studenți și absolvenți precum și onorabilii membri simpatizanți din marele public au ciocnit cupe de șampanie în cinstea venerabilului domn Caragiale. S-au rostit discursuri, s-a împărțit celor prezenți noul număr al publicației *Atelier* și s-a vizionat o cómedie prezentată la ceas aniversar de studenții în ale Artei actoricești (anul IV).

Momentul de mare emoție al zilei a fost decernarea titlului de *Doctor Honoris Causa* unor personalități care au înnobilat destinul acestei școli. Senatul UNATC „I.L. Caragiale" a decis, în ședință solemnă, să acorde această aleasă distincție profesoarei și actriței **Olga Tudorache** și cărturarului **Ovidiu Drimba**. Zeci de apariții scenice și cinematografice memorabile, șase promoții de tineri artiști reprezintă darul făcut de Olga Tudorache milioanelor de spectatori. Generații de tineri intelectuali au avut ca reper monumentala lucrare *Istoria Culturii și Civilizației* și atâtea alte cărți semnate de eruditul profesor universitar doctor Ovidiu Drimba. A fost, așadar, un prilej de a oferi, în numele tuturor, recunoștință acestor dascăli de vocație.

TEATRU-PLASTICĂ

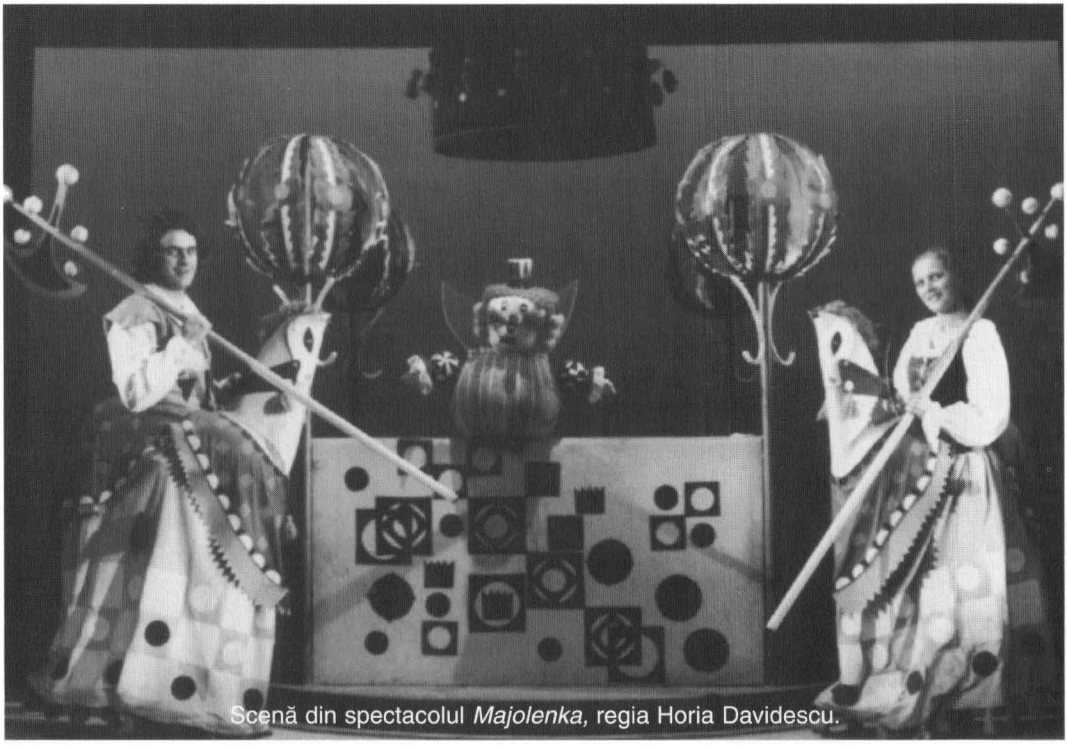
Ion PARHON

Eustațiu Grecorian – 75

Mi-e greu să cred că omul din fața mea, care ascultă gânditor cuvintele încărcate de lumină și miere ce se rostesc despre **Expoziția maestrului la Palatul „Jean Mihail"**, din Craiova, în fața unei săli arhipline, a împlinit 75 de ani! Alături de eminenți ctitori de glorie ai teatrului românesc de păpuși și marionete, ca Margareta Niculescu, Ștefan Lenkish, Dorina Tănăsescu, Cristian Pepino și alții, domnul Eustațiu Gregorian, „scenograful unei lumi de vis", sau „copilul-minune al scenei", cum l-a numit Patrel Berceanu, directorul Teatrului „Colibri" din Bănie, și-a înscris cu majuscule numele atât în istoria contemporană a scenelor autohtone ale acestei arte atât de pretențioase și de aproape de cer, cât și pe genericul unor mari performanțe rămase în cartea de aur a unor prestigioase teatre din Europa, Asia și Africa, unde geniul său creator a dat seama încă o dată de marile disponibilități ale românilor de a se implica în chip edificator în circuitul mondial al valorilor artistice și culturale. „Fără îndoială, păpușile lui continuă să trăiască... undeva. Acolo unde dorm cuvintele, melodiile, culorile ce s-au stins după ce și-au îndeplinit rostul, înscriindu-și sensul, aroma și misterul în ceara aromată și nepieritoare a copilăriei ... Asta e veșnicia, sublimă și mizeră a păpușarului. Veșnicie la care nu au acces decât cei care știu să se uite, cu respect și cu gravă răspundere, atât în ochii de iezer ai copiilor, cât și pe cerul înstelat, ce-l mai avem deasupra capetelor și conștiințelor noastre." Cuvintele regretatului om de teatru, de litere și cultură I.D.Sârbu redeșteaptă fiorul bucuriei și al admirației trăite de mine împreună cu copiii din sală, din teatrul craiovean care astăzi se pregătește să devină și el amintire, în fața zecilor și sutelor de spectacole minunate, cele mai multe realizate de Eustațiu Gregorian împreună cu regizorul Horia Davidescu, în cei peste 50 de ani de carieră artistică, definind un destin excepțional în Casa Thaliei.

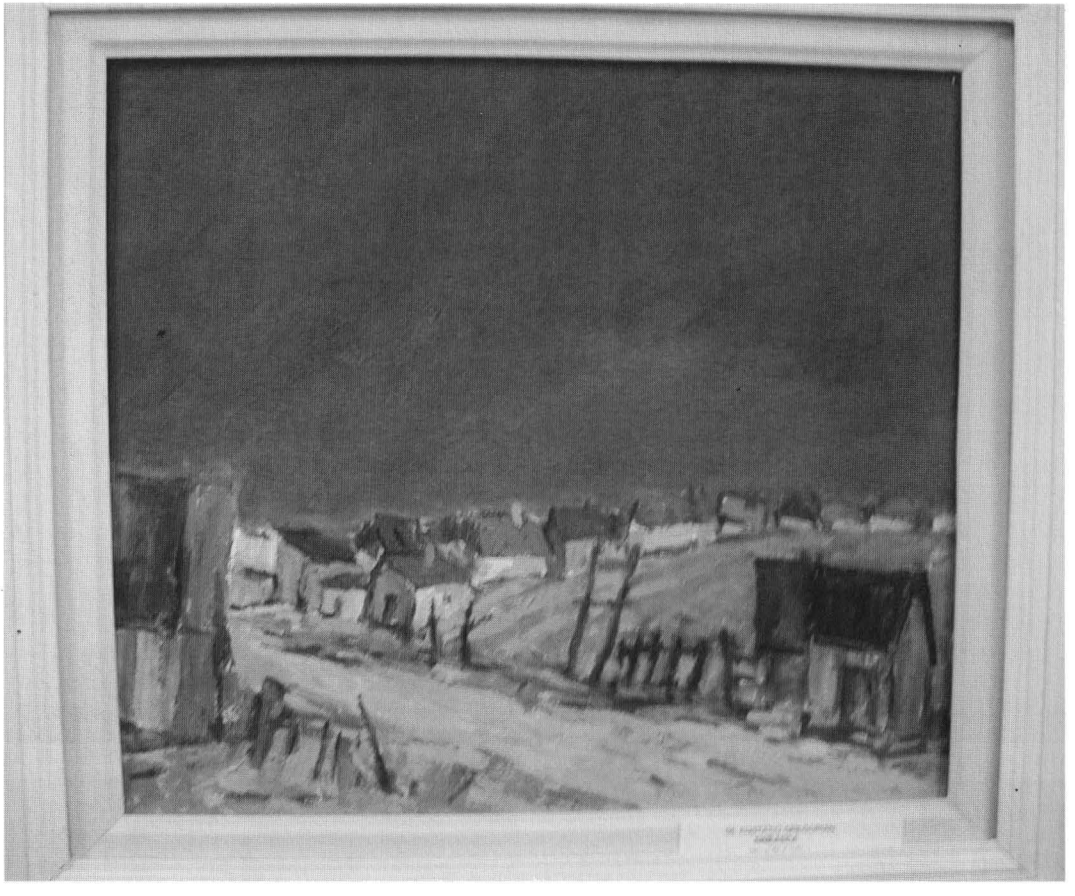
Dincolo de performanțele obținute pe aproape toate scenele din țară, dar și în Iugoslavia, Ungaria, Grecia, Polonia, Suedia, Spania, Siria sau Maroc, numele lui Eustațiu Gregorian a reușit să înnobileze în chip inconfundabil valoroase expoziții personale și de grup, de scenografie și de pictură, din România și din străinătate, de la Chișinău, Upsala, Gyor, Subotica, Praga și Sassari (Sardinia), până la New York, Paris și Rabat. Activitatea de scenograf, mărturisită într-un număr impresionant de reprezentații românești și în peste 300 de spectacole peste hotare, dar și personalitatea fascinantă a picturii sale i-au adus nu puține premii și decorații, ca Ordinul Național pentru merit în grad de Cavaler (2001), împreună cu prețuirea unanimă din partea tuturor acelora „contaminați" de „tinerețea fără bătrânețe" a sufletului său de poet al scenei și de fantezia lui greu de strunit, dar mereu pregătită să ne înaripeze propria noastră fantezie.

Mă întorc la clipa prezentă, la pânzele ce stau acum cuminți pe simezele Palatului „Jean Mihail" din Craiova, la doi pași de sculptura „mică" a marelui



Scenă din spectacolul *Majolenka*, regia Horia Davidescu.

Scenă din spectacolul *Făt-Frumos cel urât* de Marin Sorescu, regia Horia Davidescu.



Brâncuși, și redescopăr în această pictură fermecată și inefabilul copilăriei, și zborul de pasăre, și întrebările ivite din ingenuitate, și nostalgia vechilor mahalale craiovene, înlocuite uneori de mult mai puțin expresivele blocuri lipsite de identitate, și premonițiile dramatice conturate în vecinătatea țărmurilor pustii și a unor bărci încremenite într-o „beckettiană" așteptare. Deasupra tuturor acestor pânze grele de har și de adevăr artistic tulburător, plutește parcă însuși chipul copilăros și histrionic al artistului, cu mustățile ce l-ar face invidios până și pe Salvador Dali, cu privirea iscoditoare de sub streșinile sprâncenelor bine arcuite, mai întotdeauna „ascunse" sub țapca „à la Jean Gabin", cu acel surâs deschizător de alei pline de flori în dialogul cu cei din jur și grăbit să se transforme într-un râs sănătos, lipsit de opreliști, mărturisitor de credință în bucuria de a trăi și de a împlini rosturile acestei bucurii lăsate de la bunul Dumnezeu. Din Scăieștii nașterii sale și până peste Ocean, „păsările albastre" ale penelului și ale visului de artist au deprins iscusința și taina de a pluti fără granițe și răgaz, peste toate platitudinile și mizeriile lumii. Ce răsplată mai bună pentru această naștere și trecere prin viață? Ce lecție mai minunată despre o avere capabilă să sfideze toate averile lumești, pe care artistul a dăruit-o celor mari și celor mici, spre a se întoarce, apoi, tot atât de generos, asupra numelui său, chiar și dincolo de hotarele vieții?

Ion CAZABAN

O nouă expoziție Holtier

În Sala Kalinderu, Vittorio Holtier a dispus, pentru noua sa expoziție, de un spațiu mai generos decât altădată. Un spațiu pe două niveluri, unde, la parter sunt expuse grafica și pictura, iar la etaj, scenografia. Traseul vizitatorului duce de la schițele grafice și cartoanele pictate, de o intensă sugestivitate, la complexitatea, nu numai materială, a decorurilor și costumelor alese anume din câteva spectacole shakespeariene realizate sau doar proiectate de-a lungul anilor. Odată întorși din acest traseu, revenind printre exponatele de la parter, înțelegem mai bine ca la început că ne aflăm în fața unei opere plastice unitar concepută, de maximă coerență. Grafica și pictura se arată, la rândul lor, „chei" utile de înțelegere a opțiunilor scenografice remarcabile în *Arden din Kent, Mult zgomot pentru nimic, Macbeth* ori *Furtuna*. Ele se întâlnesc într-o lume de arhetipuri, cuprinzătoare asemeni teatrului shakespearian, animată de o statornică atitudine meditativă. Holtier este unul dintre puținii scenografi care, la noi, sunt preocupați nu numai de necesitatea culturii profesionale, dar și de afirmarea unei *filosofii* distincte, de cultivarea unor forme esențiale, de inspirație profundă. Acum, declarate încă de afișul expoziției, acestea sunt Turnul și Insula. Un derivat al Turnului poate fi construcția masivă, de lemn, pentru *Arden din Kent* – semn sumbru, hiperbolizat, al trecerii de la stabilitatea moralei tradiționale la monstruozitatea manifestărilor instinctuale. Turnul poate conduce privirea spre puritatea înaltă a cerului, dar și să indice, în sens opus, prăbușirea (în păcat) a ființei umane. Metal răsucit, mâncat de rugină și rădăcini de copac dislocate ar figura, într-un viitor spectacol *Macbeth*, un fel de coroană frântă, în destrămare – expresie teribilă a dorinței de putere, împotriva firii. Ca niște gheare amenințătoare, rădăcinile amintesc, deopotrivă, de ținutul vrăjitoarelor și de pădurea pornită la drum, ca-n basme, prevestind înfrângerea lui Macbeth... Insula, imagine a izolării și recuperării de sine, o regăsim într-o splendidă machetă, compusă din câteva elemente simbolice, pentru *Furtuna*: întindere ondulată de nisip pe care zace corabia eșuată.

Holtier configurează sugestiv, folosește frecvent obiecte-semn, reprezentări arhetipale. În modul său de concepție, fixarea *centrului* înseamnă articulare semnificativă a universului scenic. Pentru scenograf, centrul se descoperă peste tot, fiind o ipostază a divinității creatoare. Din acest centru, devenit reper vizual, se răspândesc și se diferențiază toate, ca apoi, tot spre el să se întoarcă și să se integreze. Argumentele concepției scenografice țin de domeniul sacru; preferința sa este, în fond, adeziune la o simbolistică fundamentală.

În concretețea decorurilor, ca și în factura abstractă a graficii ori a picturii, guvernează aceeași concepție, același ochi care vede, aceeași sensibilitate, vădită în finețea tașistă sau în vibrația poetică a petelor de culoare. S-ar putea glosa mult despre o pată verde concentrând seva și freamătul vegetal – despre alta, de asemenea verde, plutind ca un plaur pe suprafața albă... Intensificarea sau erodarea culorii dă, în succesiunea lucrărilor privite, un rezultat semnificant, o variație resimțită dramatic. Există, desigur – ca și în „colajul" materialelor din costumele lui Holtier – asocieri și disocieri deliberate, conjugări și divergențe intenționate, pentru a evita monotonia în dispunerea celor expuse. Cu cât sunt mai simplu structurate, cu atât le bănuim un impuls ascuns, reiterând obsesiv omonime sau sinonime vizuale. „Plantația" de semne pe patru laturi ale unei compoziții în cruce poate fi grafică abstractă, dar și vedere plonjantă de scenograf, cum menționa el însuși. Siluete incerte, căutându-și identitatea, apar uneori printre acele cruci – „troițe", ni se spune – care despart și direcționează, înglobează și sunt înglobate. Cețoase prezențe umane, alături de cruci, de răscruci alcătuiesc cu predilecție iconografia expoziției lui Holtier. Semnele cerului și semnele pământului...

TEATRU–FILM

Ada Maria ICHIM

Proof (Demonstrația)

În aprilie 2002, în West End, centrul teatral londonez, avea loc premiera piesei ***Proof*** (*Demonstrația*) de David Auburn, în regia lui John Madden și având-o în distribuție, într-una dintre extrem de rarele sale apariții scenice, pe Gwyneth Paltrow.

În ianuarie 2006, în West End, are loc premiera filmului cu același titlu, același regizor și aceeași actriță în același rol principal; însă, pe generic, la scenariu, lui David Auburn i se adaugă Rebecca Miller.

Într-o sesiune deschisă de întrebări și răspunsuri, Madden compară felul în care a gândit scenic și cinematografic același fir narativ/ dramatic.

Piesa spune povestea simplă a unei tinere inteligente, Catherine (*Gwyneth Paltrow*) care trăiește singură în casa rămasă moștenire de la tatăl ei, Robert (pe scenă Ronald Pickup, în film *Anthony Hopkins*), un faimos profesor de matematică. După moartea lui, precedată de o îndelungată luptă cu alienarea mentală, Catherine se izolează din ce în ce mai mult. O vizitează un student de-al tatălui ei, Hal (Richard Coyle/*Jack Gyllenhaal*), aflat pe urmele manuscriselor profesorului, pe care speră să le utilizeze pentru propria sa carieră. De la New York, sosește sora ei, Claire (Sara Stewart/*Hope Davis*), decisă să vândă casa și chiar să își pună sora sub control psihiatric. Găsirea unui caiet care conține o demonstrație matematică ce ar putea revoluționa teoria numerelor prime stârnește întrebări privind autorul demonstrației și sănătatea mentală a lui Catherine.

Acțiunea întregii piese se desfășoară într-un singur spațiu – veranda din spatele casei. În spectacolul din 2002, scena a fost adaptată în așa fel încât să se rotească: „Decorul turnant, luminat intim, construit de scenograful Rob Howell, reprezintă veranda cu vopsea scorojită, plină de cufere și lăzi vechi, de covoare și de mobilă de lemn, dar sunt momente în care stâlpii de susținere obturează actorii. Singurul motiv, mi se pare, pentru care scena se rotește", scrie cu umor Lizzie Loveridge în cronica spectacolului (*London Review*, mai 2002, www.curtainup.com/prooflond.html), „este ca toată lumea să aibă parte de același obstacol. Regizorul minimizează această inconvenientă, nelăsându-și actorii să stea într-un singur loc. Este o piesă care evită sentimentele, iar rezultatul combină excelente performanțe actoricești cu o scriitură coerentă și expresivă." În schimb, Madden dă un motiv mai profund: el explică propunerea scenografică drept o materializare a intenției de a prezenta mai multe fațete ale unui eveniment, ale unei personalități, multiplele fețe ale adevărului.

Madden povestește că a acceptat invitația lui Sam Mendes (directorul artistic de atunci al Teatrului Donmar*, și regizor de film – *American Beauty*, *Jarhead*) de a pune în scenă spectacolul și pentru a-i da ocazia lui Paltrow, cu care colaborase cu succes la *Shakespeare in Love* (1998) să urce pe scenă. Referindu-se la lucrul împreună, Madden povestește despre felul în care Paltrow nu vroia să „dea totul la repetiții", de teamă că nu îi va mai rămâne nimic pentru filmare. „Am sfătuit-o atunci să joace teatru. În teatru descompui caracteristicile fiecărui personaj pentru

a fi capabil să le reconstruiești într-un proces care se repetă seară de seară. În film nu ai nevoie de așa ceva. O singură dublă foarte bună este de ajuns."

Madden continuă, vorbind despre experiența de la Donmar: „piesa era scrisă așa de bine, peisajul emoțional atât de intens, caracterizările așa de bogate și clare, iar narațiunea simplă și totuși plină de surprize avea un naturalism ciudat. Era, de asemenea, o poveste foarte subiectivă, cu salturi temporale. Era o poveste polițistă. Vorbea de sentimentele oamenilor. Naturalism, subiectivism, salturi temporale, mister, plan-detaliu, toate acestea sunt elemente filmice. Problema era *cum* să le filmezi."

Madden folosește expresia „to open up" când vorbește despre procesul de adaptare, de trecere de la piesă la scenariu. Acest proces implică diferite tipuri de alegeri pentru regizor și scenarist: să păstreze învelișul temporal limitat al piesei sau nu, să utilizeze unitățile temporale extinse ale textului dramatic sau pe cele restrânse ale filmului, să includă sau nu scene care sunt doar pomenite în textul inițial, precum scena înmormântării, petrecerea de după comemorare etc. „Textul are două niveluri, cel obiectiv, al narațiunii, și cel subiectiv, al personajului Catherine care se întreabă tot timpul dacă alunecă pe panta nebuniei, asemeni tatălui ei." Elementul hotărâtor a fost decizia de a folosi ca punct central un moment care precede acțiunea piesei: cel în care Catherine încuie caietul cu demonstrația în sertar. „Un mister al prezentului, a cărui cheie se află în trecut." Regizorul își plasează conflictul dramatic la intersecția dintre lumea matematicii și cea reală. „În lumea matematicii «certitudinea» există, este demonstrabilă, validează faptele. Filmul juxtapune ideea de validare, lumii reale, unde acest lucru, în termen absolut, nu este posibil."

Din nou, Madden reușește să facă o peliculă ritmată din acest „little home movie" („mic film de familie"), în care Gwyneth Paltrow evoluează cu aceeași intensitate dramatică, combinație de fragil și inteligență, care au făcut-o să câștige un Oscar în 1999, iar Jake Gyllenhaal este unul dintre cei mai sexy și mai carismatici matematicieni aduși până acum pe marele ecran (îl întrece chiar și pe Russell Crowe în *A Beautiful Mind*). Anthony Hopkins, în rolul tatălui, contribuie cu prezența sa grea de tăceri, priviri, și replici, oscilând periculos între nebunie și bun-simț, la echilibrul dramatic al filmului.

*__Teatrul Donmar__ (www.donmarwarehouse.com)

1870. Clădirea adăpostește cazanul unei fabrici de bere și mai servește ca depozit de orz.

1920. Spațiul este folosit ca platou de filmare și pentru coptul bananelor vândute în Piața Covent Garden.

1961. Impresarul de teatru Donald Albery cumpără depozitul și îl transformă în studio de repetiții pentru Compania de balet a legendarei Margot Fonteyn (1919–1991). Din combinarea prenumelor lor rezultă denumirea actuală a clădirii: *Donmar*.

1977. Compania teatrală Royal Shakespeare Company face din Donmar complementul londonez al sălii din Stratford-Upon-Avon.

1981. Sub managementul lui Ian Albery și Nica Burns, la Donmar au loc câteva dintre cele mai inovatoare spectacole din istoria teatrului britanic contemporan.

1990. Clădirea este achiziționată de Associated Capital Theatres.

1990. Mendes devine directorul artistic, iar Caro Newling i se alătură ca producător executiv.

1990–1992. Sam Mendes supervizează reamenajarea teatrului care își redeschide porțile cu premiera britanică a piesei *Assassins* de Sondheim și Weidman.

1999. Ambassador Theatre Group preia clădirea Donmar Warehouse.

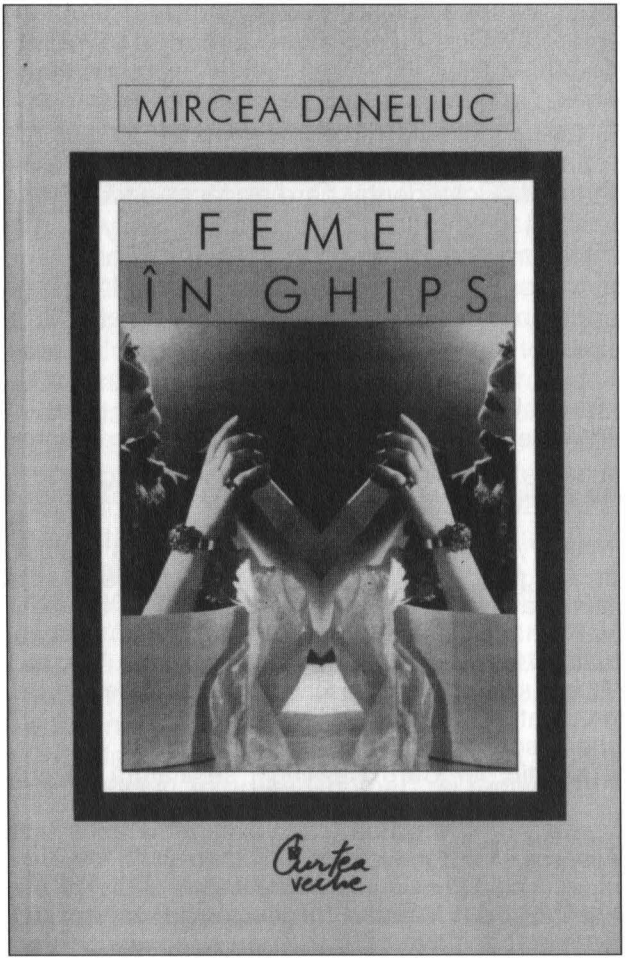
2002. Michael Grandage îi urmează lui Sam Mendes ca director artistic, iar Nick Frankfort îi succede lui Caro Newling pe postul de producător executiv.

CARTEA DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

Dueland cu alienarea

La aceeași editură, Curtea Veche, la care i-a apărut acum trei ani volumul cu piesa de teatru *Carlo Carlini, iluzionism*, Mircea Daneliuc publică recentul volum cu alte trei piese, ***Femei în ghips***. În stilul consacrat de precedentele, cu explorări în zona derizoriului și absurdului uman, cu amprenta specifică a „jocului ficțional", cum își recomandă una dintre piese. Încă de la prima inclusă în sumar, care dă și titlul volumului, luăm act de alternativa dilematică din care putem interpreta personajele și actele lor, aici fiind numai două, cu denumirile lunilor de primăvară care încep cu aceeași literă, May și Martie – „La fel de bine, bărbați. Sau, poate, femei. Cum vă place". În următoarea piesă, *Popescu*, ele sunt puzderie, cu secundare și figurație cu tot, toate Popescu... Pacientul, Doctorul, soțiile lor, Reporterul, Crainica, Asistenta-Șefă, brancardieri, pensionari, popi, cetățeni și popești. O țară de Popești, s-ar zice, așa cum ar putea fi și de Ionești, nume neaoșe cu amprenta tărâmului unde dramele au și ceva grotesc, ies din matca autenticului fărâmițate, alterate, fără fiorul realei suferinți. Cazul doctorului Ciomu care i-a retezat, din neatenție, bărbăția unui pacient, e multiplicat în variante imaginare cu consecințe de senzațional ieftin ce implică, să zicem, amputarea normalului unei societăți aflate, de mai mult timp, sub dominația iraționalului și a scenaritei. „Ce lume urâtă", exclamă pacientul Popescu în final, după schimbarea de sex pe care i-a făcut-o tot doctorului incriminat Popescu, spre a se bucura în voie de grațiile senzuale



reciproce. „Hai că i-am tras în piept...", zice doctorul hulit și se sărută prelung, în timp ce „nouraşi cereşti îi învăluie, izolându-i de tot ce există". Și a treia, *Tenis*, e cu o listă bogată de „*dramatis personae*", alături de protagoniștii *meciului* sugerat, Akin și Cubel, evoluând iubitele, una dintre soții, arbitrii, antrenorii, comentatoarea, într-un spațiu care schițează jumătatea unui teren, „cu fileul poziționat oblic la rampă", tribuna spectatorilor în planul doi și cealaltă jumătate în culise sau în sală. Evident, nu e obligatoriu ca actorii să apară în costume de sport sau să mimeze partida, arbitrii cu repetatele lor intervenții pot fi invizibili, doar să se audă, regulile disputei nu contează, acțiunea se derulează „în senină lipsă de realism". Dar dispută există, în plan fictiv, cu absurde implicații pronunțate.

Într-o succintă caracterizare de pe coperta a IV-a, Răzvan Petrescu face o distincție pe care țin să o menționez: „Ceea ce-l deosebește net de tinerii săi confrați este modul de abordare. În timp ce noua generație de scriitori tratează realul luându-l ca atare și trântindu-l pe hârtie – uneori cu sunet fals, iată cauza pentru care volumele lor sunt greu de citit – Mircea Daneliuc folosește iraționalul pentru a desfășura negativul *esențelor* universului românesc". Observație pertinentă, mulți autori de texte transpun realul sorbid și trivial așa cum îl află, pe principiul autenticității nemijlocite, ignorând *autenticitatea ficțiunii*, filtrul care o prelucrează cu un ochi inspirat și viu. Și foarte mobil la Mircea Daneliuc, cu alternanța contrariilor, într-o unduire radiantă de sugestii și paradoxuri, amețitoare, năucitoare uneori. „*May*: Nu vreți, totuși să ieșim undeva? / *Martie*: Nu mă simt, doamnă, în stare. Nu mă pot hotărî așa, una, două. / *May*: Pentru că nu sunteți viu. Nu mai aveți nebunealã, dacă mă înțelegeți". Viul echivalat, vasăzică, cu oarece nebunealã... („Strâmbe cârcotașii din nas la pilda mea, dar să-mi spună cum e mai bine: să te lași purtat de o dulce nebunie, ori să n-ai alt gând decât să-ți pui șireangul la gât? [...] În tot locul găsești nebuni care râd unul de altul și se înveselesc împreună" – Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*). *Drama română*, cum a fost numită *Popescu*, e un spectacol al micului ecran extins la senzaționalul social, al naturii chiar. Desfășurat în „scene" (26), ca secvențe de reportaj, e în permanență comentat de crainici, opinia publică năvălește cu indignarea stârnită de nesăbuința faptului. „Tăiați ajutorul social, dobânda la bănci, căldura... Ați ciopârțit toată țara!", se fac insinuări la specula cu organe („Un rinichi, zece mii de para..."), reporteri TV mișună tot timpul și, spre sfârșit, devin martiri („Mă doare enorm! Și în loc să mă ascund undeva, trebuie să-mi bubuie mintea. Îmi trebuie bani, am datorii, sunt mort după bani!"), un fenomen meteorologic suspect de culoare albastră se produce – picuri, obiecte imponderabile, ceață, nor azuriu..." E cerul! E cerul pe noi!" Cade și cerul pe viermuiala asta autohtonă, de lehamite. Și la a treia piesă, *Tenis*, „se prăvălește și ploaia" în final, care îi alungă pe spectatorii din tribună. E un meci existențial – „Nu știți ce i-a făcut într-o zi. Ăsta lui ăsta. Și invers" –, unde o înfrângere nu e tot una cu un eșec; „Băiatu', lumea întreagă, atâta câtă o vezi, s-a clădit pe eșecuri de milioane de ani, nu pe biruințe, triumfuri și alte chestii slabe care durează trei zile. Eșecul e veșnic, e ca universul. Motorul! Ăsta împinge. Istoria e o poticneală din eșec în eșec".

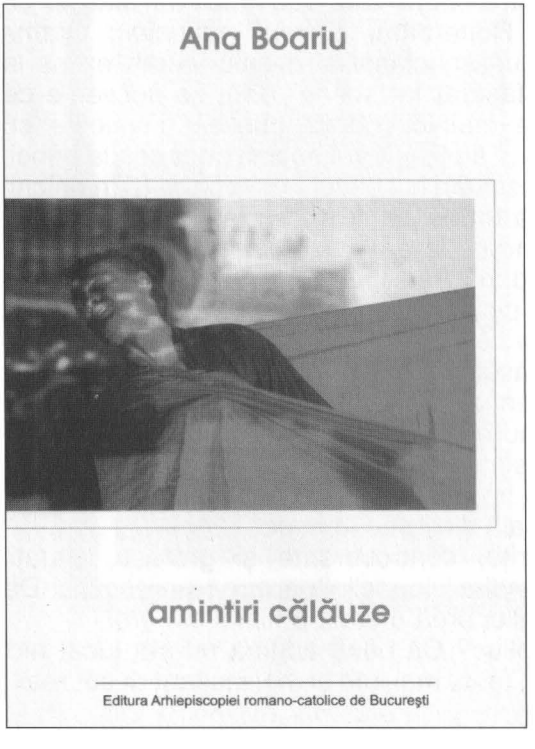
Fantezie debordantă, făpturi pestrițe, controversate și grotești, situații paradoxale, sugestii vizuale, auditive, gândire vie, sclipitoare, ca un ascuțiș. De lamă. De spadă. Muschetar, duelând cu alienarea morală a ființei din om.

Sunt reprezentabile piesele lui Daneliuc? Că până acuma nu s-a jucat nici una. De ce n-ar fi?... Spectacolul lecturii e, însă, mai iute și mai incitant decât realitatea scenei.

Mircea MORARIU

O mărturisire

Călătoriile fac parte din *job description*-ul criticului de teatru. Din motive de participare la juriul de nominalizări la premiile UNITER, în cazul supraiscălitului, ele au fost în vremea din urmă mult mai numeroase decât de obicei. În cursul uneia dintre ele, colega Andreea Dumitru mi-a oferit spre lectură și – de ce nu ? – spre recenzare cartea Anei Boariu, ***Amintiri călăuze***, apărută în 2005 la Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, cu un elogios *Cuvânt înainte* semnat de Mons. Jean-Claude Périsset, Nunțiu Apostolic. Aveam repede să aflu că Ana Boariu e, de fapt, regizoarea Anca Berlogea și că volumul e gândit ca o mărturisire asupra felului în care a fost conceput și realizat spectacolul *Memoria celor care au trecut*, regizat împreună cu Dragoș Galgoțiu, pentru un turneu-pelerinaj la Santiago de Compostela. Am acceptat propunerea Andreei, cu toate că eram conștient că aveam două handicapuri. Primul era reprezentat de detaliul deloc nesemnificativ că nu văzusem spectacolul, așa încât aproximam că îmi va fi greu să-mi formez o imagine exactă asupra calității mărturisirii. Cel de-al doilea ține de carențele mele de pregătire teologică. Așa că am început lectura cu un sentiment de nesiguranță, sentiment ce s-a disipat însă cât se poate de repede. Și asta fiindcă scriitura e clară, riguroasă, nelipsită însă de acel farmec ce îl determină pe cititor să se simtă părtaș la mărturisire. Recursul la referințele teologice, culturale și livrești e atent cumpănit, citatele convocate în sprijinul argumentației potrivit alese, inteligent introduse, erudiția reală, deloc de bravadă. Felul în care Ana Boariu își convoacă amintirile, permanent călăuzite de recursul la textele sfinte, spre a mărturisi despre experiența unică și purificatoare pe care a trăit-o alături de câțiva actori – Ioana Abur, Anca Androne, Dan Bădărău, Constantin Cojocaru, Emil Hoștină, Cristian Iacob, Aurélie Reygner și Gabriel Spahiu – e învăluitor, astfel încât tu, cititor, devii pe parcursul lecturii un participant pasionat, căruia i se oferă șansa de a descoperi un comentariu rafinat al *Evangheliei după Ioan* și un jurnal al căutărilor pentru transpunerea acesteia în spectacol.



Ana Boariu și-a dorit să realizeze „o lectură teatrală a *Evangheliei după Ioan*". A fost însă prima care s-a întrebat de ce o face, conștientă fiind de realitatea că „o reprezentare teatrală,

fiind cu mult mai bogată în detalii, mai precisă, mai concretă decât textul însuşi, riscă să distrugă partea de mister şi de tăcere pe care *Evanghelia* o păstrează şi o apără mereu". Iar pentru a evita capcana şi a păstra misterul, regizoarea a citit şi recitit textul, cartea ei putând fi asimilată unei exegeze moderne a acestuia. O exegeză în care rigorii academice i se asociază experienţe şi amintiri, unele intervenind aproape involuntar , ca în celebrele opere proustiene. „Mă aflu în faţa Cuvântului *Evangheliei,* interpelată de acest Cuvânt şi de propria mea istorie. Ceea ce alţii au putut trăi dobândeşte sens prin acelaşi Cuvânt". Un Cuvânt care istoriseşte, ce rememorează, ce conţine *lecţia* fundamentală a *Învăţătorului*, înţeles mai ales ca *Fiu al Omului*, Cuvânt ce glăsuieşte *Nu vă fie teamă!* Scrie Ana Boariu: „*Evanghelia după Ioan* exprimă pentru mine cu prisosinţă această trecere de la moarte la viaţă, de la întuneric la lumină. Ea exprimă cu putere depăşirea fricii."

Înţeleg că străbaterea drumului de la lectura şi exegeza teologică a textului la transpunerea scenică a acestor reflecţii combinate cu amintiri personale, călăuzite, concretizate într-un spectacol imaginat ca „o rugăciune de priveghi pentru moartea Apostolului Iacob" nu a fost nicidecum simplă. Tot la fel cum nu a fost deloc uşor, însă plin de experienţe tulburătoare ce marchează pentru totdeauna fiinţa actorilor- pelerini, drumul de-a lungul căruia s-a concretizat acest spectacol-turneu. Ana Boariu reproduce în carte reflecţii ale actorilor, îmbogăţite printr-un *Epilog*, un fel de jurnal secund al împlinirii faptice, al reflecţiei şi al receptării acestuia. Eu, care nu am avut decât bucuria de a afla totul graţie unei cărţi bine scrise, pot spune că ea a însemnat pentru mine prilej de fericire şi de îndemn. Căci volumul îţi dă şansa ca în orele dedicate citirii lui să te simţi mai bun, mai înţelept, să înţelegi că poţi să purcezi la experienţa fundamentală a împăcării cu propria-ţi fiinţă. Te poftеşte să priveşti Lumea şi pe cei din jurul tău cu ceva mai multă comprehensiune, fără egocentrisme, fără grabă şi fără teamă. Să te întrebi şi chiar să-ţi doreşti să afli unde îţi este locul. Ceea ce nu e deloc puţin lucru.

Ana Boariu, *Amintiri călăuze,* Editura Arhiepiscopiei romano-catolice de Bucureşti, 2005.

O invitaţie ce se cuvine rătăcită

Despre Dan Plăeşu aflu că ar fi scriitor şi ziarist din Galaţi, pasionat deopotrivă de proză şi de dramaturgie. Că la un moment dat, pe vremea când avea doar 29 de ani, a devenit directorul Teatrului din localitate. Că opt mai târziu a debutat în calitate de autor dramatic pe scena aceluiaşi Teatru, cu o piesă numită *Semnat indescifrabil Mitică*, primită cu amabilitate de cronicarii din presa locală , dar care nu a fost tocmai nebăgată în seamă nici de cei de la Bucureşti, fără însă a stârni entuziasme debordante. Bunăoară, regretatul Radu Anton Roman nota că „piesa e o comedie nu prea grozavă, aglomerată de clişee, de compromisuri comerciale, de platitudini", iar mai apoi pilula era îndulcită cu observaţia că „se întrevede între replicile ei un har comic şi satiric neînvăţat de la nimeni". Cu alte cuvinte, la vremea respectivă Dan Plăeşu era „o promisiune". În 1981, Teatrul din Brăila i-a reprezentat aceluiaşi dramaturg lucrarea *Pământul după ora zece şi cinci* care, din câte se pare, nu a mai produs decât oarecari emoţii locale. Autorul a mai beneficiat de un spectacol-lectură cu piesa *La început a fost peştele* , produs sub

egida Cenaclului dramaturgilor al Asociației Scriitorilor din București, iar în 1989, Teatrul gălățean i-a montat *Octombrie cu ghiocei*.

În 2005, la Editura Pax Aura Mundi din Galați, Dan Plăeșu a publicat volumul de comedii (pe care eu l-aș califica mai curând de însăilări cu pretenții comice) intitulat ***Muntele personal.*** În cuprinsul lui figurează două piese scrise în 2003 – *Cine arde gazul?* – subintitulată „comedie ciudată"; *Crima din sufragerie*, simptomatic definită a fi „comedie de comedie" – și o piesă din 1985 numită *Muntele personal*. Lor li se alătură un bogat *curriculum vitae* ce înregistrează conștiincios „piesele reprezentate pe scenele profesioniste", „piesele reprezentate radiofonic", „piesele în lectură profesionistă", „piesele reprezentate pe scenele de amatori", „piesele în concurs", „piesele propuse la radio" (proiecte nefinalizate *et pour cause!*), dar și „alte piese trimise către diverse teatre din țară, cu care se pare că soarta a fost crudă, o selecție avantajoasă din fragmentele de cronici, un rezumat al dezbaterii prilejuite de sus-menționatul spectacol-lectură și un mini-eseu manifest în favoarea râsului, mini-eseu intitulat *Considerații serioase de(spre) râsul lumii*. Contează mai puțin că autorul nostru citează spre a-și susține o demonstrație nu tocmai mustind de originalitate – cu panseuri de tipul „râsul ne însoțește pretutindeni în viață, chiar și în momentele noastre de restriște" ori „râsul nu moare, mor doar oamenii" – celebrul *Castigat ridendo mores*. Ceea ce importă cu adevărat e că nici una dintre cele trei piese nu certifică în vreun fel faptul că autorul lor ar fi depășit faza promisiunilor, consemnată binevoitor de Radu Anton Roman în cronica din care am citat mai sus. Că, deși aspiră la statutul de „piese de actualitate", ele reușesc să fie de nici un fel, adică simple aglomerări de replici, cu adausuri în surplus, replici care nu pornesc de nicăieri și nu duc niciunde. În *Cine arde gazul?*, personaje cu nume ilustre precum Ion Vodă, Domnița Ralùca, Doamna Chiajna, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Vlad Țepeș, urmașe ale titularilor onomasticilor în chestiune, dar și altele se luptă cu plata facturilor la întreținere. Cu bunăvoință, textul ar putea fi reciclat în scenariul unui episod din protevistul *La bloc*. În *Crima din sufragerie*, considerată de autor a fi „o piesă cu bulină roșie", ne ciocnim cu un fel de poveste de alcov pierdută într-o mare de cuvinte, iar în *Muntele personal* avem de-a face cu o firavă comedie de moravuri. Din nici unul dintre aceste trei texte nu cred că ar putea ieși un spectacol cât de cât ca lumea. Așa încât „invitației la teatru" cu care se deschide cartea ar fi preferabil să nu i se dea curs, atât pentru binele publicului, cât și pentru cel al autorului.

Dan Plăeșu, *Muntele personal*, Editura Pax Aura Mundi, Galați, 2005.

NOI ÎN LUME

Premiera de la sfârşitul anului 2005 cu ***Troilus şi Cresida*** de Shakespeare, la Teatrul „Katona József" din Budapesta, în regia lui Silviu Purcărete, se bucură de un succes binemeritat în rândul publicului iubitor de teatru, cât şi de aprecierea cronicarilor. Oferim cititorilor revistei *Teatrul azi* traducerea în limba română a comentariului asupra acestui spectacol, semnat de doamna Adrienne Darvay-Nagy, cercetător în ştiinţe teatrale. Reputat specialist, mare iubitoare a artei scenice româneşti, consemnându-i pentru posteritate, de mai bine de un deceniu, evoluţia, succesele. Articolul a apărut în ultimul număr din anul 2005 al revistei de critică teatrală *Criticai lapok*.

DARVAY NAGY Adrienne

„Aici şi dincolo: nebuni!"

Pâclă cenuşie în zori de zi. Pe partea troienilor, codoşul Pandarus, personificat de Haumann Péter, chiar şi în stare de semitrezie îmbibată cu aburi de alcool (sau treaz deja de-a binelea?) meliţează bârfe nepoatei sale: cine şi de ce l-a înfuriat pe Hector, pentru care „războiul parcă ar fi o industrie". Se pare că Aiax l-a înfuriat, „cel căruia natura îndesându-i atâtea şi atâtea în viscere, al cărui curaj nu-i este decât un gest secund al prostiei." Peste toate, e şi plin de contradicţii. În acelaşi timp, dincolo, la greci, sub patul pomenitului Aiax, la lumina unei lanterne, cinicul Thersit (Bezerédi Zoltán) – care se autointitulează „cârpă de şters pe jos, nemernic păduchios cu gură spurcată " – ne citeşte prologul, din care aflăm starea lucrurilor. Şi dacă cumva toate amănuntele spectacolului, ce demarează în semiobscuritate cenuşie, nu captează atenţia publicului, după ce se luminează, cu siguranţă, totul ni se clarifică şi nouă. Cifrul: unitatea ambivalenţei extreme, caracteristica montărilor Shakespeare ale lui Silviu Purcărete.

Acest *problem-play* înseamnă satira actuală a lumii noastre meschine. Simfonia tâmpeniei. (Nu e de mirare, că sub forma părerii ironice sau autoironice răsună cel mai adesea sinonimele *prostiei.*) Spaţiul de joc ingenios conceput de Helmut Stürmer fiind simbol, dar în acelaşi timp funcţional şi metaforic. O măgăoaie de sală clasică, „provizoriu" transformată într-un colegiu sau cazarmă, eventual într-un salon de psihiatrie – poate toate trei laolaltă. În ambele părţi, câte o uşă ce duce afară, mobilierul constând din paturi de fier uşor manevrabile. Dar după ce şirul de chiuvete ce formează linia de demarcaţie între cele două încăperi întretaie un orificiu gen poartă, prin care locatarii celor două tabere ar putea trece lesne dintr-o parte într-alta (uneori o şi fac), devine caraghios în sine, cum din partea ambelor părţi se încearcă treceri pe ascuns, peste chiuvete, a liniei de demarcaţie trasată artificial. Fiecare jumătate de spaţiu este oglinda celuilalt, între cele două tabere neexistând nici o diferenţă. Sunt de o prostie banală şi meschină în aceeaşi măsură – „aici şi dincolo: nebuni!" Şi dacă prostia ar durea, cu siguranţă cu toţii ar rage. Asurzitor, din toţi plămânii, roşii de efort se împroaşcă unii pe alţii. Precum copiii, care se joacă de-a războiul. Numai că sunt adulţi – cel puţin în

măsura în care știu, cu exactitate, cât de lipsit de sens este acest război. În schimb, sunt incapabili să întrerupă acest joc dur. Așa ajunge satira o farsă sângeroasă. Pentru că numai îngâmfarea și infatuarea sunt mai mari decât prostia.

„După ei mintea nu e armă de luptă; //Scuipă ceva pe prevedere; Pumnul le este// Dumnezeu." Ulise vede cu precizie asta: el este deștept, șiret, învârte cartea în chip de „armă," dar după lovitura de grație, dată de pildă lui Achile, o aruncă cu dispreț – asemeni lui Thersit. O minte strălucitoare printre minți de cauciuc ce altceva poate să facă, decât să unelteasscă: se distrează. Din plictiseală, e „securist." Are creierul brici, pe care îl ascute seara. Își disprețuiește sexul, pe cel opus îl urăște (doar din pricina unei stricate e dus războiul) asemeni oricărui tânăr de la colegiul de băieți ori soldat, a cărui Femeie i-a sedus-o rivalul. Hajduk Károly *(Ulise)* este unul dintre cei mai buni din distribuție; admirându-i finețea expresiilor feței, gesturile mărunte și semnificative, iert până și faptul că șirul de chiuvete al decorului, altminteri excepțional, dus până la marginea scenei, la premieră a făcut ca jumătate din scenele troienilor să îmi parvină sub forma unui spectacol de teatru radiofonic.

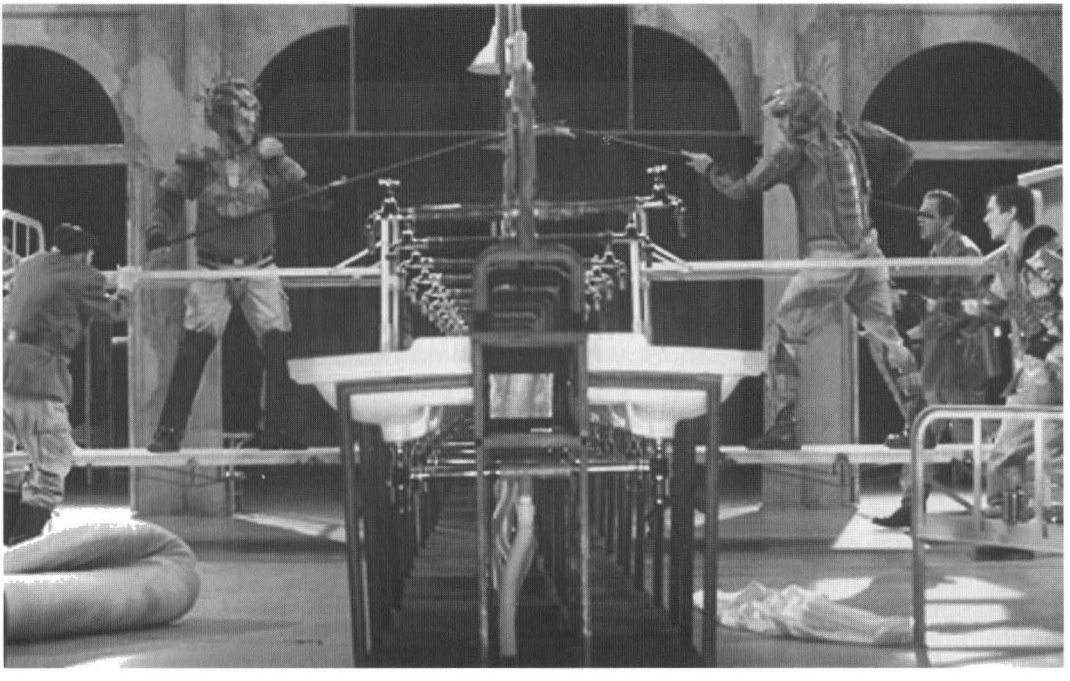
Din fericire, partea grecească a fost mult mai mult jucată – mai ales în ce privește actorii. Numai dacă mă gândesc că acolo are loc consfătuirea de dimineață, acolo își fac intrarea comandanții. Pentru ca între genul elevat și meschinărie contrastul să fie și mai mare, toată lumea își face intrarea în izmene și tricouri. Barba înțelepților o înlocuiește spuma de ras. Întregul comandament apare ca o imensă frișcă – în frunte cu șeful suprem *Agamemnon* (Ujlaki Dénes) care nu e cu nimic mai breaz decât ceilalți. Pe lângă Ulise cel pomenit, se mai evidențiază moșneagul șmecher și poamă bună, Nestor – mai ales în interpretarea plină de șarm a lui Kun Vilmos. Piedestal îi este un scăunel – pe acela se urcă. Și rolul și actorul se scaldă în joc. Seriozitatea acestei lumii pitice ni se subliniază, transmițând prin portavoce din spațiul alăturat, de către *Enea* (Takáts Péter), „provocarea" lui *Hector* (Lengyel Ferenc). Motiv pentru „deștepți" să neutralizeze vedetele. Dar să vedem: cine sunt „eroii curajoși" ai grecilor? Aiax, cunoscut din relatările taberei vecine (Tóth Zoltán), care sforăie de-a lungul consfătuirii, a provocării, se scoală doar ca să meargă la closet. Apoi, îl fugărește pe Thersit, ca să afle noutățile. Recunoaște singur, iar cei din jurul lui o spun liniștit cu toții, cu cinism: „mintea în pântece, mațele în scăfârlie și le poartă". Dar e mai „tratabil" decât celălalt, rivalul vanitos, băiatul frumos. *Achile* (Nagy Ervin), care, toată ziua-bună ziua, se distrează cu impertinență, cu micul lui prieten – în patul cel înconjurat cu cearșafuri, identic cu cele în care îndrăgostiții de prin căminele studențești sau de pe la întâlnirile cu foștii colegi de liceu își consumă viața intimă în dormitorul comun.

Partenerul de pat al vedetei este un puber drăgălaș: Patrocle – cu aspectul de licean a lui Koloszár András, care ne oferă una dintre cele mai colorate interpretări din spectacol. Copil veritabil, când se zbenguie cu Thersit și amant gelos, jignit până la sânge, când află că iubitul bisexuat e îndrăgostit de sora mai mică a lui Hector. Cu multă iscusință condensează vâltoarea sentimentelor, de la profunda jignire, grijă și dăruire de sine, în timp ce se ceartă cu iubitu-i; semnificativ devine momentul în care, drept răzbunare a celui înșelat și el, o sărută cu înfocare pe Cresida. Patrocle, fără doar și poate – în ciuda a toate – ar putea fi eroul pozitiv al spectacolului. Că doar moartea e o purificare, pentru un băiețel sedus și înșelat – și scapă, odată pentru totdeauna, de detestarea ce l-ar aștepta. Numai că Silviu Purcărete nu lasă nelegat „firul melodramatic": așa că,

după ce Achile pune să-i fie mișelește ucis și batjocorit „cumnatul" Hector, va dansa „tango-mortale" cu „spiritul" lui Patrocle. Muzica lui Vasili Șirli colorează viziunea ambivalent, într-un mod grotesc sentimental și cathartic.

Pandarus, deși e un codoș siropos, are dreptate când spune că peste tot sunt „măgari, nebuni, proștălăi, pleavă și tărâțe, ciori și corbi". Unde ar putea înflori aici iubirea adevărată? În partea troiană sunt numeroase femeile, numai necazuri ai cu ele. De prea-frumoasa *Elena* (Rakototomala Myriam) – pe care regizorul, credincios lui însuși, a mumificat-o (ca și pe Artemis în *Fedra* – nici *Paris* (Mészáros *Béla)* în fundul sufletului său, nu mai e îndrăgostit, doar din milă ce mai ține la ea. Soția lui Hector, Andromaca, respectiv sora lui, Polixena, nici nu apar în persoană, servesc doar ca pretext pentru continuarea necazurilor. *Casandra* (Tóth Anita) cea nebună, nu poate fi considerată femeie: ghicește viitorul și mai și mușcă. *Cresida* (Rezes Judith) pierde din principiu, din capul locului este o victimă adevărată. „Tatăl", Calchas (Czakó Klára) a trecut de partea grecilor lăsându-și fiica în grija fratelui. Cu demnitate, Cresida își îngrijește ruda bătrână, unchiul, îl hrănește, iar el nu-i poate mulțumi decât cu ceva la care se pricepe: codoșlâcul. De ce își imaginau că fata e îndrăgostită de Troilus? Până să-l întâlnească, nici nu știa cine este. Mai degrabă de Hector era interesată. Pandarus nu degeaba îl recomandă nepoatei pe cel ales, doar în timp ce urmăresc întoarcerea comandanților, Cresida chiar îl întreabă: „Ce-i cu mutra aia bună de plată care se apropie?" Ei, mutra aia e *Troilus* (Keresztes Tamás)! Publicul îl poate vedea prima oară când îl descoase pe Pandarus. Observațiile, declarațiile îi sunt istețe, dar atât de lipsite de importanță, încât cuvintele i se spulberă. Până la urmă, insistența nu-i e lipsită de rezultat, deși fata îi poate cunoaște mai întâi trupul, decât dragostea (le și confundă). Lui Calchas acum i se năzare ca, în schimbul lui Antenor cel „încurelat," pe Cresida să o transfere în așa-zisa piață grecească. Iar Troilus nici după întâlnirea intimă nu se angajează să o țină pe fată, nu rămâne lângă ea, cu ea, nici măcar nu încearcă să intervină la tatăl lui, care este însuși regele *Priam* (Olsavszky Éva) sau la frații, Hector, Paris – pentru a refuza predarea Cresidei. El nu vrea decât garanția fidelității ei eterne față de el. Pentru ambivalența grotescă a situației sunt caracteristice și obiectele logodnei: Cresida îi dăruiește iubitului unul dintre cercei, iar Troilus îi dă coada pe care o purta la gât. Rolului acesta în partea grecească îi va face față, chiar mai bine, prezența mai marcantă a lui *Diomede* (Kocsis Gergely). Iar Cresida va lua decizia ultimă după un zbucium teribil, pentru ca să și-l smulgă din inimă, în schimbul noului „iubit", pe Troilus, de lângă care de îndată ce a devenit femeie a fost răpită, dusă la tatăl ei, care nici măcar nu o aștepta. În locul dragostei părintești, tânăra femeie trece prin orgia de sărutări a unor tipi excitați, suferind de pe urma unei severe prohibiții sexuale.(Semnificativ cum e primită noua locatară de către „comandanții greci". De pildă, Nestor nu numai că se „înfruptă", dar ghemuit pe scăunelul-tron mai și trage cu ochiul. *Menelau* – Elek Ferenc, căruia soția de atâta timp i-a fost răpită, bosumflat la început, se ține de-o parte, apoi cu furie își ia și supliment.) Și totuși, „bărbații" pe Cresida o fac stricată. Iar ca să se purifice, după ea moartea nu vine.

Eroul atât de impunător de la distanță, Hector, nu e nici prea deștept, nici prea cu bun-simț (solitarului Menelau îi pomenește de Elena), dar este un veritabil sportiv. Provocarea de la el a pornit, vrea să rămână în formă – și să învingă. Iar grotescul meci de casă jucat cu Aiax nu a fost decât o încălzire pentru marea întrecere. Hector consideră războiul drept olimpiadă, numai că pasiunea, în teribila frumusețe a imaginii lugubre a Războiului și a Morții, își spune cuvântul (creatoarea



măştii: Varga Járó Ilona). Într-adevăr, ea ar fi campionul absolut, numai că vărsarea de sânge nu e niciodată *fair play*. În locul blegitului Achile, Hector este măcelărit de „mercenarii legiunii străine" guiţând ca nişte rinoceri. Îşi înconjoară victima la fel cum ne-a fost dat să vedem şi în scena crimei din *Fedra,* regizată tot de Purcărete. O înfricoşătoare rezolvare – cum a fost şi în *Decameronul* – rămâne scoaterea şi arătarea în public a ficaţilor picurând de sânge ai duşmanului.

Lipsa de scrupule se revarsă fără oprelişti. Frontierele – în cazul nostru şirul de chiuvete – au dispărut definitiv atunci când, la propunerea lui Hector, bairamul comun, pornit foarte amical la început de membrii celor două tabere, a degenerat. Astfel Thersit – după omorârea lui Patrocle – poate examina de sus, cum „rivalii", târându-se băuţi criţă, caută ieşirea. La prima vedere, pare că într-un bairam degenerat şi o orgie cu vărsare de sânge nu este prea mare diferenţă.

Spectacolul se încheie cu cei doi supravieţuitori eterni care l-au şi deschis. Deşi de atunci s-a scurs multă apă (şi mult sânge) din chiuvetă, Pandarus e întins pe pat în acelaşi fel. E adevărat că Thersit e deasupra lui: maliţiosul care urăşte oamenii îl masează pe marele „prieten al omenirii", greţos de mieros. În această lume bolnavă, omogenitatea o asigură cinicul trivial şi paiaţa înfumurată.

Compoziţia de caractere este punctul forte al Teatrului „Katona József". Situaţiile precise, imaginile plastice încântătoare şi îngrozitoare în acelaşi timp, pulsaţia, ritmul izvorât din teatralitatea totală aduc laude stilului lui Silviu Purcărete, numit de francezi „expresionism mediteranean". Din întâlnirea regizorului român asistat de membrii permanenţi ai echipei sale, respectiv cu trupa din Ungaria, a rezultat la Budapesta o satisfacţie artistică de excepţie.

Traducere de Ana SCARLAT

Comunicat DAYA

(Fragment)

În perioada 6–19 februarie a.c. s-a desfășurat în Capitala Federală a Australiei Festivalul Național Multicultural Canberra 2006. România a participat la acest important festival prin Compania de Teatru „DAYA", care a prezentat piesa ***Scaunele*** de Eugene Ionesco, la Canberra Theatre (cea mai prestigioasă instituție teatrală din Canberra), între 14 și 16 februarie, în limba engleză. Din distribuție au făcut parte: Adriana Trandafir, Ioana Marchidan și Gabriel Fătu. Coregrafia: Ioana Marchidan. Scenografia: Doina Levintza. Regia: Chris Simion. Prima seară de spectacol din Festival s-a bucurat de prezența a numeroși ambasadori și reprezentanți ai corpului diplomatic care au onorat invitația lansată de către Ambasada României la Canberra. A doua și a treia seară publicul a fost format în totalitate din australieni și artiști din alte țări, participanți la această manifestare.

„Dacă am povesti despre ovațiile spectatorilor atât din timpul reprezentațiilor cât și de la sfârșitul acestora, sau dacă am enunța faptul că, în prima seară, ambasadorul Franței la Canberra s-a ridicat și a strigat «Bravo!», ar fi considerată poate o laudă de sine. Nu putem însă să nu fim mândri de succesul avut și să nu vă împărtășim bucuria pe care am trăit-o în urma acestei experiențe culturale". (Adriana Trandafir)

Și pentru că, de cele mai multe ori, cuvântul cronicarului de specialitate reprezintă verdictul final, vă oferim părerea unui important critic de teatru din Australia, recunoscut pentru intransigența și rigoarea cu care apreciază o opera teatrală: *„... spectacolul propus de Compania de Teatru „DAYA" oferă o nouă descifrare a textului lui Ionesco, adoptând un izbitor stil teatral și dând o viziune tânără piesei, într-un sens plină de viață, asociată poate și cu vârsta regizoarei. În alt sens, concepția regizorală ne privează intenționat de această viață de care spuneam, prin însăși rezolvarea propusă, dar este o privare așteptată și justificată scenic: o paletă largă de gesturi, pantomimă, coregrafie, păpuși, marionete. Textul piesei este înregistrat, vocile celor doi bătrâni se aud pe o bandă. Toată această idee subliniază neantul creat de inegalabilul dramaturg în strălucita interpretare a actorilor...".* (Helen Musa, *Canberra Times*)

Festivalul Național Multicultural de la Canberra este o importantă manifestare culturală la care participă în fiecare an artiști locali și din întreaga lume, din țări precum Franța, Belgia, Japonia, Anglia, Danemarca, India. Selecția spectacolelor este realizată de către bordul de conducere al Festivalului, format din actori, regizori și dramaturgi australieni. *Scaunele* a fost singurul spectacol românesc din această ediție a Festivalului.

În 2004 spectacolul *Scaunele* a fost selectat de către Alliance Française din 68 de spectacole și a fost distins cu mențiunea „Cel mai bun spectacol". În urma acestei selecții, piesa a fost prezentată în India, în 8 orașe, cu ocazia „Lunii Francofoniei" organizate de către Ambasada Franței la New Delhi. Tot în 2004, în septembrie, spectacolul a reprezentat România în Festivalul de Teatru Experimental din Egipt.

Alexandra Badea: premieră la Paris

După ce *Lebensraum* de I. Horovitz, spectacolul său de absolvență, a fost prezentat cu ecouri notabile, la Avignon off, ediția 2003, și apoi la Théâtre Lucernaire din Paris, Alexandra Badea revine în atenția presei din țară cu o premieră recentă: ***Povești de familie*** de Biljana Srbljanovic, producție a Companiei Europ'Artès, găzduită pentru o serie de reprezentații (cel puțin în luna februarie) de Centrul „Jean Dame" din capitala Franței.

Dosarul de presă, disponibil pe site-ul companiei, ne reamintește că interesul Alexandrei Badea pentru dramaturgia contemporană este constant: dacă în studenție s-a oprit la texte de Matei Vișniec (*Ușa*), Reza (*Artă*), ultimul ei spectacol în țară a fost *Blaubart* de Dea Loher, pe scena Teatrului ACT. Tânăra regizoare își pregătește, de altfel, doctoratul în studii teatrale la Sorbonne Nouvelle, sub îndrumarea lui George Banu. Tema aleasă, „Elemente pentru o estetică minimalistă în teatru", definitorie pentru stilul ei regizoral, este urmărită din perspectiva teatrului politic, a relației dintre teatru și societate după Căderea Zidului Berlinului, cu toate consecințele de rigoare asupra instituțiilor, scriiturii și spectacologiei.

Spectacolul *Povești de familie* continuă la modul concret aceste preocupări teoretice. Piesa, scrisă în 1998, îi aparține, cum spuneam, Biljanei Srbljanovič, autoare de origine sârbă, afirmată rapid grație debutului remarcabil cu *Trilogia belgrădeană*, o voce distinctă și puternică a dramaturgiei europene actuale (operele ei sunt publicate la Editura L'Arche; este autor asociat la Schaubühne și la Théâtre Studio d'Alfortville, alături de – să precizăm acest lucru – Gianina Cărbunariu, fosta colegă de promoție a Alexandrei Badea).

Piesa *Povești de familie* reține atenția și ca proiect multicultural, din distribuție făcând parte Mădălina Constantin și Adriana Butoi, tinere actrițe cu stagii de specialitate în Franța, francezul Samuel Debure și polonezul Tomasz Kowalski. Întâlnirea lor nu este întâmplătoare, întrucât, susține Alexandra Badea, „miza muncii noastre este de a realiza un schimb intercultural, formând o echipă internațională, confruntând astfel experiențe, culturi și moduri de gândire diferite". Textul vorbește despe copii ca victime ale discriminării și violenței familiale: aceștia se lansează în jocuri și acțiuni care dau naștere unor delicte și perversiuni, după modelul lumii celor mari. Victimele devin, la rândul lor, călăi. O instalație care asamblează obiecte găsite reprezintă decorul spectacolului: „universul familiei coabitează cu universul războiului", „nimic nu e normal, totul este mutilat și transformat". Iată cum își motivează Alexandra Badea strategia regizorală: „corpul actorului este în centrul cercetării noastre, iar tratamentul său se modifică în raport cu situația dată, aceea a unui joc de copii". La nivelul interpretării, este urmărit „dublul joc", „al adulților (actori) care joacă niște copii". De aceea, momentele de violență sunt abordate în „manieră convențională, nerealistă"; se urmărește „o *mise en abîme*, pentru a accentua efectul de distanțare, deoarece o asemenea situație nu poate fi tratată decât cu un anume recul", necesar înțelegerii, analizei, comentariului. Actorii nu trebuie decât să își asume energia vârstei de copil, „un joc franc și orientat cu multă vitalitate și plăcere. Dimpotrivă, atunci când devin adulți, ei trasează propriile lor portrete, grotesc, aproape caricatural, folosindu-se de gesturi, acțiuni și intonații-clișeu". Recunoaștem: curiozitatea față de acest spectacol ne-a fost stârnită. Îi dorim succes Alexandrei Badea și așteptăm cronicile.

Oltița CÎNTEC

DIN LUME

La MaMa, New York
Teatrul ca întâlnire

Dacă vrei să ajungi la **Teatrul La MaMa**, trebuie să cobori spre sudul Broadwayului, celebra arteră care secționează Manhattanul separând zonele de Est și de Vest, spre strada 4. La numărul 74 A, o clădire cu patru etaje se evidențiază în peisaj numai dacă ești atent ori dacă ești atras de culoarea ei mai puțin obișnuită: roșu. La unul dintre etajele superioare, un bust alb și câteva stucaturi, ieșite puțin înspre înafară, te pot trimite cu gândul la artă. Coborând privirea, dai de firma de deasupra ușii principale. Firma e cît se poate de discretă, simplă, cu un înscris de mână: La MaMa E.T.C (Experimental Theatre Club). Împingând o ușă masivă, intri într-un *hall* mic (la New York, spațiul e valorificat la maxim și, mai ales, pe verticală) cu casa de bilete, cîteva băncuțe, panouri și policioare cu pliantele care popularizează programul. Aici, în acest *building* cumpărat de Ellen Stewart, în 1969, grație unei stipendii acordate de Fundația Ford, s-au scris cele mai importante pagini ale avangardei mondiale de după Cel de-al Doilea Război Mondial.

La MaMa e creația lui Ellen Stewart. Ea l-a înființat în 1961, mutându-se de câteva ori, până la locația de-acum. Convinsă că asta e menirea ei, Ellen Stewart s-a luptat cu încăpățânare, vreme de 45 de ani, ca La MaMa să aibă continuitate și să fie o rampă de lansare pentru artiștii care nu-și găseau locul în altă parte. Deschizându-le ușa acestor „marginali", printre care s-au numărat dramaturgii Sam Shepard, Jean Claude van Italie, Tom O'Horgan, actorii Harvey Keitel, Billy Cristal, Danny de Vito, regizorii Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Joseph Chaikin, Richard Foreman, Andrei Șerban, coregrafii Meredith Monk, Kazuo Ono, Ellen Stewart a schimbat pentru totdeauna teatrul american și pe cel mondial. Asumându-și riscurile experimentului, ale provocării artistice, La MaMa a utilizat arta ca pe un limbaj universal. Aici a fost promovat multiculturalismul într-o perioadă în care rasismul și xenofobia cunoșteau forme extreme. Născută în Louisiana, în 1919, Ellen Stewart o știa din proprie experiență. Venită la New York pentru a putea studia, a dat piept cu rezervele față de persoanele de culoare. Simțea însă că trebuie să-i sprijine pe artiștii talentați, să le ofere spațiu de exprimare, iar Ellen a perseverat. La MaMa are acum patru clădiri, trei la New York, cu săli de spectacole, cluburi, spații de repetiții, arhivă, galerie, și unul în Italia, lângă Spoleto, unde vara se desfășoară La MaMa International Symposium for Directors. Bilanțul cifric al celor patru decenii și jumătate de activitate e impresionant: La MaMa a găzduit peste 2400 creații de teatru, dans, cabaret.

Ghidul meu pentru La MaMa este Ozzie Rodriguez. Ozzie e actor și regizor, dar a scris și câteva texte dramaturgice. Legăturile lui cu acest club experimental datează din 1968. A lucrat o vreme aici, apoi și-a înființat propria companie, a plecat în Texas, dar, în 1985, a revenit.

Încăperea de la subsol, unde e depozitată acum arhiva particulară a lui Ellen Stewart, era inițial o sală de cabaret. La un moment dat, pompierii nu le-au mai dat

Ozzie RODRIGUEZ.

avizul, pentru că nu existau condiții de siguranță împotriva incendiilor, și atunci au transformat spațiul în arhivă. Ellen Stewart avusese inspirația de a păstra documente scrise de la toate spectacolele, casete video, mai nou DVD-uri, și toate aceste prețioase materiale pot fi acum studiate, pe bază de programare, de studenți, profesori și cercetători.

Ca orice arhivar adevărat, Ozzie e o persoană foarte organizată. Cunoaște pe viu istoria acestui așezământ avangardist și te pune rapid la curent cu principalele coordonate care au jalonat cei 45 de ani de existență artistică a teatrului. „Teatrul ca întâlnire, aceasta a fost politica estetică a lui Ellen Stewart", îmi explică Ozzie. „Ca să înțelegi ce s-a petrecut aici, trebui să-ți spun câteva lucruri despre anii '60: era o perioadă de emancipare în toate domeniile – rasială, sexuală, feministă. Erau anii protestului împotriva războiului, a noilor forme de expresie care încercau să-și facă loc, să se afirme. În acest context tumultuos a apărut proiectul lui Ellen, care a creat o platformă de lansare pentru cei îndrăzneți. A promovat texte militante, autoare de teatru care nu puteau ajunge la rampă, actrițe de culoare, asiatice. În anii '70, a urmat explozia multimedia, La MaMa a găzduit-o și pe aceasta", mai zice Ozzie. „La MaMa a fost de multe ori primul teatru care a făcut asta sau asta. A fost, spre exemplu, primul teatru *off-off Broadway* prezentat pe un canal de televiziune, într-o producție care l-a implicat și pe Andy Warhol".

Ozzie Rodriguez nu a vrut sa devină neapărat arhivar. Dar a înțeles că istoria documentară e foarte importantă și că cineva trebuie să gestioneze și trecutul acestui teatru, nu numai prezentul. O evidență pe calculator îți spune foarte rapid ce anume poți găsi: cronologia spectacolelor, dosare individuale ale creatorilor (dramaturgi, regizori, actori, compozitori, dansatori, coregrafi, păpușari, artiști media), dosare ale trupelor, ale turneelor, înregistrări video, piese, materiale de

presă, afișe, fotografii. Pereții sînt tapetați cu rafturi pe care stau rânduite casete video, fișete cu informații despre spectacole și aparatură audio-video. Două ventilatoare uriașe plasate în tavan, își învârt paletele, asigurând microclimatul necesar conservării. O tubulatură uriașă traversează pereții, prin ea circulând aerul care încălzește clădirea. Deasupra etajerelor stau, tăcute, măști: asiatice, columbiene, de *commedia dell'arte*, câteva dintre măștile albe din *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban. E un mediu foarte plăcut, care te îmbie să plonjezi în istoria recentă a teatrului.

Tot Ozzie e cel care mă călăuzește într-un tur al clădirilor La MaMa. De la cafeneaua inițială – cea din 1961, plasată într-un subsol în care era loc pentru numai nouă mese și scaune, a cărei chirie, de 55 dolari/lunar, Ellen a plătit-o cu un cec de ajutor de șomaj –, acum La MaMa este un adevărat complex, un centru artistic. Funcționează ca o organizație nonprofit, finanțată prin *fundrising*: anul trecut au primit pentru proiectele lor fonduri guvernamentale (35.000 dolari de la National Endowment for the Arts, 70.000 de la The City of New York/Department of Cultural Affairs și New York State Council of the Arts), stipendii de la diverse corporații (banca J.P. Morgan Chase, Carnegie Corporation etc), fundații (Ford, Japan Foundation etc) și donații individuale.

De la subsolul cu arhiva particulară Ellen Stewart, urcăm, pe niște scări late, vopsite vișiniu cu gri, la *First Floor Theatre*, sala de spectacole de la primul nivel. Când au cumpărat clădirea, aceasta figura pe lista de demolare, și nu avea decât patru pereți. I-au pus acoperiș, au reparat-o, au dotat-o cu tot ce e necesar pentru un spațiu artistic. La etajul doi, funcționează *The Club*, un cabaret cu 100 de locuri, unde, așezat la un *drink*, te poți relaxa urmărind o comedioară. Un nivel mai sus sunt birourile, iar la ultimul etaj, al patrulea, locuiește Ellen. La MaMa e, în cel mai autentic sens al termenului, casa ei.

Cea de-a doua clădire e *The Annex*. E foarte aproape de prima, „gard în gard", cum am zice noi, numai că la New York nimeni nu-și face gard, și datează de pe la 1875. În interior există o sală de spectacole uriașă pentru New York și, tocmai prin asta, unică. Spectatorii au la dispoziție gradene din lemn, modulare, care se pot rearanja în diverse moduri, în funcție de viziunea regizorului. La fiecare reprezentație pot asista cca 300 de spectatori. Există și un mic balcon, unde publicul mai poate sta. Sala aceasta i-a plăcut extrem de mult lui Peter Brook, care a spus că e exact ceea ce el înțelege prin „spațiul gol". Acustica e foarte bună, tehnica de scenă la fel, iar ambientul e funcțional întrucât se poate utiliza pentru joc pe toate dimensiunile sale. Deasupra acestei săli sînt amenajate cabine și câteva dormitoare, în care sînt cazați invitații.

În 1970, o veche fabrică părăsită, aflată la doar două străzi distanță, a îmbogățit zestrea imobiliară a lui La MaMa. Aici funcționează *Great Jones Repertory Company*, trupa care s-a format o dată cu venirea lui Andrei Șerban și care s-a sudat în decursul lucrului la *Trilogie*. *Trilogia* lui Șerban a avut o viață scenică lungă, fiind reluată cu diverse ocazii, pentru alte locații, în Turcia, Coreea, Polonia și, la începutul anilor '90, la București, cu actori români. Imobilul are șapte etaje generoase, oferind multiple spații de repetiții, ateliere. Totul e gratuit, pentru a-i elibera pe artiști de presiunea cheltuielilor materiale. „Costurile foarte mari ale unor noi montări nu dau prea multe șanse avangardei newyorkeze", îmi spune Ozzie. Dictatura banului există, iată, și în cea mai veche democrație a lumii. În magazia cu costume se află și câteva create de Radu și Miruna Boruzescu.

Și în prezent, programul de la La MaMa e foarte plin. Se joacă teatru, dans, cabaret. Se fac *work-shop*-uri. Un program special, *Poetry Electric*, se desfășoară

Ellen STEWART.

la Club, unde se pot exprima poeții aflați în căutarea unei alternative la lectură (câtă lume mai citește azi poezie?) și la spectacolele vorbite. Noul format combină muzica, mișcarea, sunetul, dansul cu cuvântul rostit, într-o reprezentație programată pentru o singură seară. Rare sînt excepțiile când, doar la cererea publicului, spectacolul se reia.

Un alt proiect de promovare este *Play Reading*, găzduit tot de Club, unde, o dată pe lună, se fac un soi de lecturi dramatizate *(Plays-in-Progress)* ale unor noi piese de teatru. Intrarea este gratuită. Inițiat în 1999, experimentul continuă, pentru că există o ofertă bogată de texte.

Tadeusz Kantor a declarat La MaMa „cel mai important teatru în raport cu cultura universală". Intuiția lui s-a dovedit, și de această dată, genială. Dintre toate teatrele care sînt înscrise în enciclopediile teatrului universal la capitolul avangardă, La MaMa e singurul care mai există. Secretul longevității sale e, probabil, desăvârșirea lucrurilor făcute cu pasiune.

Info UNITER

Ianuarie / februarie 2006
www.uniter.ro

1. CAMPANIA NAȚIONALĂ ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI

În primele luni ale anului 2006, UNITER a primit deja 20 de dosare de solicitare de sprijin financiar din partea artiștilor vârstnici cu probleme de sănătate și existență din toată țara.

Comisia socială și-a păstrat aceeași componență: dr. Alexandru Cociașu, Ilinca Tomoroveanu, Mariana Mihuț, Sanda Manu, Ion Caramitru și Mugur Arvunescu, reprezentant al Uniunii Sindicatelor din instituțiile de spectacol.

Încă de la începutul anului, UNITER discută cu posibili parteneri care ar putea sprijini financiar Campania Națională „Artiștii pentru Artiști", pornind în paralel demersurile pentru realizarea unui spectacol de caritate.

2. VOCI ȘI SPECTACOLE MEMORABILE

Partener în realizarea proiectului „Voci și spectacole memorabile", Societatea Română de Radiodifuziune asigură spațiile și dotarea tehnică necesară pentru înregistrarea spectacolelor, precum și prelucrarea ulterioară. În perioada de început a anului 2006, UNITER este în discuții cu SRR pentru publicarea titlurilor următoare: *Iona* de Marin Sorescu și *Regina Mamă* de Manlio Santanelli.

De asemenea, UNITER este în faza de analizare a proiectului și de discutare cu SRR a modalităților de continuare a acestuia.

3. CEA MAI BUNĂ PIESĂ DE TEATRU ROMÂNEASCĂ A ANULUI

În cadrul Galei Premiilor UNITER (vezi pagina 33) se acordă și Premiul pentru „Cea mai bună piesă de teatru românească a anului". Acest proiect al UNITER a demarat în 1990, acum desfășurându-se sub egida și cu sprijinul Casei Regale a României.

Scopul concursului este de a stimula apariția noilor piese de teatru, în vederea susținerii unui profil diversificat al repertoriului teatral românesc, al literaturii dramatice românești, în genere.

Juriul va anunța piesa câștigătoare la jumătatea lunii martie a.c., astfel încât în cadrul **Spectacolului de Gală,** la data de **3 aprilie 2006**, piesa să fi ieșit deja din tipar.

Director al proiectului este criticul de teatru, prof. univ. dr. Marian Popescu.

4. EDITURA UNITEXT

Ultimele titluri apărute la Editura UNITEXT sunt:

- **Peter Brook. Spre teatrul formelor simple**, de George Banu (versiune în limba română de Delia Voicu);
- **Texte teatrale suprarealiste**, de Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost (traduceri de Ion Cazaban și Dan Stanciu).

Sunt în curs de apariție:

- **Actorul și ținta**, de Declan Donnellan (în românește de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim);
- **Teatru. Piese de teatru de Katalin Turoczi** (traducere de Anamaria Pop);
- **Breviar la prezentul continuu**, de Sebastian Vlad Popa.

5. SALOANELE CULTURALE

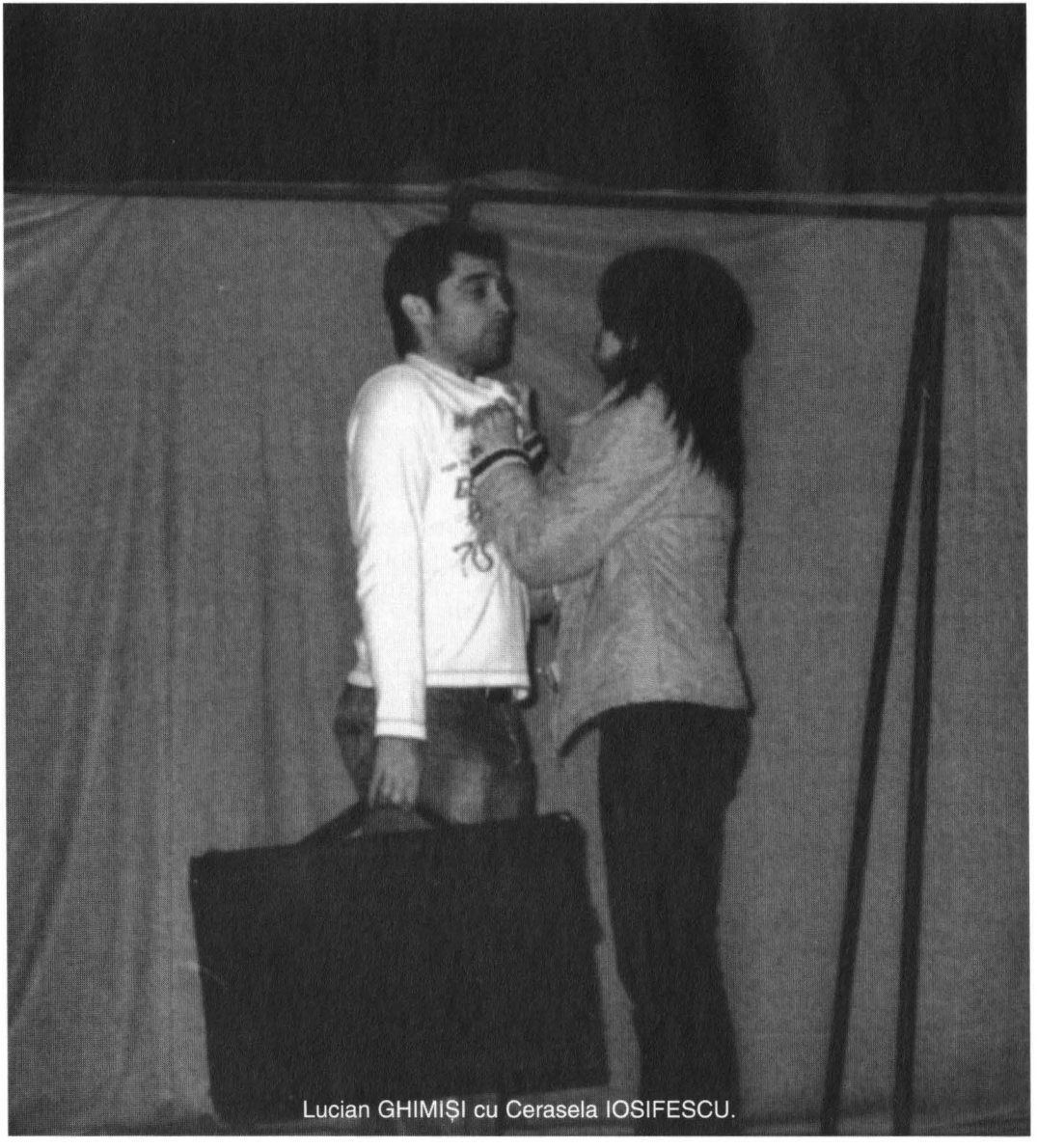
Joi, 23 februarie, salonul cultural al UNITER a fost dedicat marilor personalități care au fost **Wolfgang Amadeus Mozart** și **Henrik Ibsen**, care în acest an, 2006, sunt celebrați pe plan mondial.

În cadrul întâlnirii de la UNITER, a cărei moderatoare a fost, ca de obicei, regizoarea Sorana Coroamă Stanca, au participat: Excelența Sa domnul Leif Arne Ulland, ambasadorul Norvegiei și Excelența Sa domnul Ram Mohan, ambasadorul Indiei. De asemenea: scriitorul George Anca, actorii Janine Stavarache, Ștefan Velniciuc și Alexandra Velniciuc, scenografa Hristofenia Cazacu, soprana Ioana Damian Bitere, pianista prof. dr. Crimhilda Cristescu și violonistul Oliviu Constantinescu.

(P) Teatrul „George Ciprian", Buzău

Teatrul „George Ciprian" din Buzău realizează cel de-al doilea spectacol în coproducție cu Teatrul „Nottara".

Este vorba de ***Slugă la doi stăpâni*** de Carlo Goldoni, în regia lui Răzvan Dincă. Scenografia: Doru Zanfir. Muzica originală: Iosif Herțea. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Valentin Uritescu, Natalie Ester, Niculae Urs, Lucian Ghimișu, Gabriel Răuță, Cerasela Iosifescu / Crenguța Hariton, Cătălina Ionescu-JOJO, Adrian Văncică, Gabriel Duțu.



Lucian GHIMIȘI cu Cerasela IOSIFESCU.

Gabriel RĂUȚĂ, Adrian VĂNCICĂ și regizorul Răzvan Dinu.

Se pregătește cea de-a III-a ediție a **Galei Noilor Generații – *Capul de... Regizor***, care se va desfășura, în acest an, în perioada **4–10 iunie**, și va încerca să stimuleze comunicarea între tinerii creatori, să detecteze direcțiile spectacologice, estetice și ideatice spre care se îndreaptă, aceștia precum și plasarea lor în sistemul teatral actual.
O dată cu această ediție, organizatorii își propun o deschidere a evenimentului către spații neconvenționale, precum și inițierea unui dialog cultural european.

Vor fi selectate spectacole realizate în ultimele două stagiuni de către regizori absolvenți din deceniul 1995–2005, atât în spații convenționale (scenă italiană), cât și în cele neconvenționale (hale dezafectate, parcuri, piețe publice).
Pentru buna organizare a manifestării se stabilește o limită maximă de 14 spectacole selectate.

Spectacolele selecționate vor avea câte o reprezentație în cadrul Festivalului.

Pentru posibilele spectacole prezentate în afara concursului, organizatorii vor oferi asistență tehnică și de specialitate.

La **Gala Noilor Generații – *„Capul de... Regizor"*** participă, în calitate de invitați speciali, regizorii spectacolelor participante, directorii teatrelor invitate, personalități teatrale din țară și din străinătate: critici de teatru, secretari literari, rectori și cadre didactice importante de la instituțiile de învățământ superior artistic, prestigioși oameni de teatru.

Naționalul timișorean trezit la o nouă viață

Noul director al Teatrului Național, regizoarea Ada Lupu dorește „crearea unui **teatru modern, cu principii, modalități și personal calificat** pentru nivelul de performanță impus de era modernă în care, pe de o parte, trăim noi, profesioniștii din teatru, și în care, mai cu seamă, sunt formate pretențiile cumpărătorului nostru, **publicul**." Un teatru în care **competitivitatea, competența și starea de emulație să fie însemnul normalității.**

Ada Lupu speră să deschidă porțile teatrului timișorean spre **lumea din afară**, o admirabilă oportunitate în acest sens reprezentând-o chiar Anul Francofoniei, anul 2006, dar și spre **inima publicului** din bătrâna cetate, prin oferte culturale **originale**, purtând **amprenta pionieratului** în arta teatrului și prin proiecte axate pe respectul **valorilor de patrimoniu, tradiționale.** Iar artiștii teatrului sunt îndemnați să se deschidă spre ei înșiși, să-și evalueze posibilitățile, să-și forțeze limitele și viața. Este posibil: Teatrul Național „Mihai Eminescu"din Timișoara este, la cei 60 de ani ai săi, un **teatru foarte tânăr** prin echipa lui artistică, a cărei medie de vârstă abia depășește 30 de ani. Și ambițiile și visele și hotărârea de a fi în vârf rimează foarte bine cu cele ale proaspătului director

Un **set de strategii** foarte **bine definite** și **clar exprimate** ar urma a pune în practică liniile directoare ale viziunii manageriale.

O parte dintre ele s-au și realizat în cursul primei părți a stagiunii 2005–2006.

Debutul de stagiune a găsit teatrul în condiția unui vid de activitate specifică, fără nici un proiect început – așa cum ar fi fost normal, la finele celei anterioare – și fără o schiță de propuneri repertoriale. Au putut fi reluate doar câteva producții, unele aproape epuizate,

Victor MANOVICI, Sabina BIJAN, Luminița TULGARA, Cristina PĂDURARIU și Colin BUZOIANU, în *Imagine Show.*

așa încât **pentru anul teatral în curs conducerea teatrului a decis abordarea unei „strategii de șoc"**, în stare să adune în jurul teatrului publicul universitar, numeros, dar și alte segmente de public tânăr.

Ce a însemnat aceasta?

1.Din punct de vedere al **ofertei repertoriale**, teatrul a propus publicului tânăr al Timișoarei un tip de spectacol cu care nu se mai întâlnise: **cabaretul.** Jucat în marele hol cu coloane al teatrului, un spațiu puțin utilizat, dar perfect pentru spectacole de acest tip. A avut loc, astfel, în luna decembrie 2005, premiera ***Cabaret Jacques Brel***, un cabaret interactiv, scris de un tânăr actor al teatrului, Ion Rizea, atingând probleme acute, dar și delicate totodată „de astăzi", cum ar fi prostituția, homosexualitatea, alte probleme stringente ale tinerilor, într-o montare directă, față în față cu publicul. Care a reacționat extraordinar.

La începutul lunii februarie 2006, un alt spectacol-cabaret, ***Imagine-show***, cu același coordonator de proiect Ion Rizea, a strâns ciorchine publicul la porțile teatrului. Un spectacol despre „visul american": muzică, cinema, Hollywood, Coca-Cola, staruri, bani, sărăcie, droguri, muzică, iar muzică...Un spectacol dansat și cântat, cu har și bucurie, cu plăcerea lucrului bine făcut de actorii teatrului.

A văzut lumina rampei, în premieră pe țară, ***Absolventul*** de Terry Johnson, cu două distribuții parțial paralele, în regia Mihaelei Lichiardopol, piesă axată pe problemele conflictului între generații, dar și pe acelea ale trecerii de la adolescență la vârsta matură. Spectacolul aduce în sala teatrului tinerii care-și regăsesc aici propriile întrebări și dileme.

2. Debutul unui **Program de spectacole-lectură cu public** ale teatrului, spectacole cu un minim de sugestie scenografică. Au avut loc trei asemenea spectacole cu o neașteptat de mare priză la public: ***Cvartet*** de Heiner Müller (02. 11. 2005), ***Români*** de Lars Noren (15. 11. 2005) și ***Requiem*** de Hanoch Levin (12. 12. 2005). O parte dintre ele, astfel verificate la public, vor deveni spectacole pe scena mare a teatrului (***Requiem***).

3. **Programul de perfecționare profesională** a actorilor, urmat de trupă cu consecvență principială. Dar și cu plăcere. Atelierele de improvizație, mișcare fizică și concentrare mentală, susținute de coregrafi de renume ca Mălina Andrei (decembrie 2005) și Hugo Wolf (ianuarie 2006) sunt unele al căror scop este nu doar ridicarea semnificativă a valorii artistice a spectacolelor teatrului prin performanță interpretativă, dar și reducerea timpilor de repetiții la producțiile acestuia, din același motiv.

4. **Configurarea fizionomiei celei de-a doua părți a stagiunii în curs** a însemnat, ca prim gest, deschiderea foaierelor teatrului pentru publicul Timișoarei, care a admirat, vreme de două săptămâni, expoziția pe teme legate de scenă a 70 de artiști plastici ai urbei, iar ca propunere repertorială, în concordanță cu principiul strategiei de șoc, „infuzia de regizori de vârf din noul val" care vor monta numai texte în premieră pe țară sau premieră absolută. Radu Apostol a început repetițiile la ***Autobahn*** de Neil LaBute, va urma Radu Afrim cu ***Patru cepe degerate*** de Mihai Ignat, text premiat la Concursul Național de Dramaturgie, apoi Alexandru Berceanu cu **România 21** de Ștefan Peca.

Aceste lucruri, dar și altele, vin să mărturisească **preocuparea managerială pentru strategia de constituire și aplicare a unei politici repertoriale concordantă cu nevoile publicului**, concordantă cu **spiritul timpului**, concordantă cu obligația unui teatru de a-i clădi publicului său, prin oferta sa culturală, valori morale, estetice, etice, deschideri spre un nivel mai înalt al spiritualității.

În acest moment se configurează strategia repertorială pentru următoarele două stagiuni. **Diversitatea, bogăția ofertei, modernitatea spectacologică, substanțialitatea problematicii** abordate sunt câteva dintre liniile de forță ale acesteia.

A început deja, din primele zile ale noului an, pregătirea **Festivalului Dramaturgiei Românești,** eveniment care, aflat la un sfert de secol de existență, își va păstra și în ediția a 12-a, 16–24 septembrie 2006, scopul, obiectivele și fizionomia, îmbogățindu-și însă oferta printr-un modul nou, „Avangarda", axat pe căutare și experiment și un altul legat de Anul Francofoniei.

Sunt deja formulate modalitățile de includere, în cadrul programului Festivalului, a unor personalități de marcă din lumea teatrului din Franța și Canada (Québec), mici spectacole, de

Horia CRIȘOVAN și Mirela PUIA în *Destăinuirile lui Jacques Brel,* pe texte de Ion Rizea.

2–3 persoane, din țări francofone, dar și includerea Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Timișoara, prin chiar acest festival, în Festivalul Francofoniei 2006.

Se preconizează apariția unui volum special cu piese românești contemporane, traduse în franceză, volum care va fi lansat în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești, 16–24 septembrie 2006.

Integrarea Teatrului Național Timișoara într-un **circuit mondial de programe și proiecte comune** cu mai multe teatre sau alte organisme culturale de profil, direct sau prin intermediul Centrelor Culturale din România ale mai multor țări, ar reprezenta un alt punct-țintă al programului managerial.

Un mănunchi de propuneri manageriale concrete vizează o restructurare internă, organizatorică, după normele **eficienței fiecărui pion** din marele joc teatral.

Toate aceste evenimente s-au întâmplat sau tocmai se întâmplă. Este importantă noua imagine a teatrului la întâlnirea cu publicul său, partenerul care-i justifică existența.

Pentru mine însă, mai emoționant și mai important decât acest lucru este ceea ce i se întâmplă teatrului însuși, în sinele lui, în mecanismul său intern. Cel esențial, adică trupa de actori. **Aici s-a schimbat ceva:** cei mai mulți au dobândit o lumină interioară și sentimentul demnității breslei de care aparțin, muncesc, orice ar scrie pe avizierul care normează orele activității teatrale, cât e ziua de lungă, ar mai vrea și noaptea. Cine să-i poată opri? Repetă cu îndârjire și cu bucurie, încărcându-se cu energie din acest efort deliberat.

Teatrul **meu** se reconstruiește din interior, ambițios, din tinerețea lor, din forța lor, din harul lor, din generozitatea, entuziasmul și visele lor.

De o viață întreagă știu că singurul lucru care ar trebui să-l neliniștească pe un om al teatrului este propria-i liniște. Nu ține de „spiritul locului".

Ei bine, mă uit de jur-împrejur, îmi place ce văd și, incredibil, simt că teatrul meu se află în siguranță.

Mariana VOICU

CONFIRMARE

În momentul în care revista era sub tipar, ne-a parvenit la redacție următoarea știre (pe care ne grăbim să o oferim cititorilor noștri), preluată din săptămânalul The Times *din 18–24 februarie a.c.:*

Într-un clasament întocmit de cinci dintre cei mai importanți cunoscători ai fenomenului shakespearian din Marea Britanie, **Ion Caramitru** figurează – alături de celebri actori englezi, printre care Sir John Gielgud – într-un top al celor mai buni interpreți ai lui ***Hamlet***. Michael Boyd, director artistic al Royal Shakespeare Company, îi situează pe Ion Caramitru și pe Toby Stephens (actor al RSC) în topul preferințelor sale. „Ion Caramitru de la Teatrul «Bulandra» [...] a dat dovada strălucită a unui umor penetrant și inconfortabil ce i-a asigurat sănătatea mintală și l-a ferit de primejdii, în condițiile unei presiuni politice și personale de nesuportat", și-a motivat alegerea Michael Boyd.

La categoria cei mai buni interpreți ai lui *Hamlet*, au mai fost nominalizați actorii Michael Redgrave, Alex Jennings, Michael Pennington, David Warner, Jonathan Pryce, Simon Russell Beale, Sam West ș.a.

Premiera spectacolului *Hamlet* de W. Shakespeare, cu Ion Caramitru în rolul titular, a avut loc la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", București, pe 30 noiembrie 1985. Regia: Alexandru Tocilescu. Scenografia: Dan Jitianu, Lia Manțoc, Niculae Ularu. În anul 1990, spectacolul a fost prezentat, în cadrul unui lung turneu, în Marea Britanie. În imagine: Ion CARAMITRU (*Hamlet*) și Ion BESOIU (*Polonius*).

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC, din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur
de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat*
de Doina Papp

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui
ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu
MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale
de Cristina Dumitrescu

DRAMATURGIE DE AZI
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
(volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru)

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 RON (400.000 lei), iar întregul set de **23 cărți apărute** poate fi procurat cu doar 280 RON (2.800.000 lei). Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați, pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU

SUMAR

1 Anul Samuel Beckett
3 *Beckett* de Andreea Dumitru
11 *„Beckett trebuie jucat cât mai poznaș cu putință"* de Alain Badiou (Traducere din limba franceză de Andreea Dumitru);
14 *„Cuvântul mort și imaginea golită"* de Jean-Paul Gavard-Perret (Traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu);
19 *Partidă fără sfârșit* de Tompa Gábor;
21 *În căutarea lui Godot* de Marina Constantinescu *(Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov; *Godot-ra várva/ Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe; *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu);
26 *Personajul neîntrupat* de Anca Măniuțiu;
32 *În atenția lumii: Samuel Beckett* de Cătălina Panaitescu.

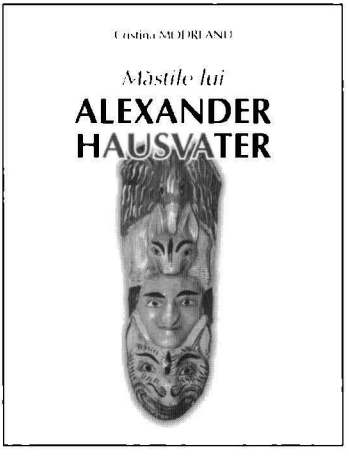
33 Gala premiilor UNITER, 2006

41 Interviuri
41 Dan C. Mihăilescu: *„Am fost bolnav de teatru..."*, interviu realizat de Andreea Dumitru;
50 Mihai Măniuțiu: *„Nu sunt încă vindecat de coșmaruri"*, interviu realizat de Andreea Dumitru;
55 Ionel Mihăilescu: *„Alt drum nu ar fi fost"*, interviu realizat de Liana Ornea
61 Ada Milea: *„Eu mă joc cu sunetele și fac tot felul de lucruri teatrale în muzică"*, interviu realizat de Tamara Susoi;
64 Radu-Alexandru Nica: *„Fragilitatea granitei între eșec și succes mi se pare cel mai crud adevăr despre teatru și viață în genere"* interviu realizat Marinela Țepuș.

70 Eseuri
70 *Critica de direcție și democrațiile din Est* de Doina Papp;
74 *Dansând pe Ginsberg* de Ionuț Socius;
78 *Hyper Laurie Anderson. Opera virtuală* de Andreea Iacob.

86 Spectacole
BUCUREȘTI:
86 *Transplantul de hipofiză și proletariatul* de Mircea Ghițulescu (*Inimă de câine* de Mihail Bulgakov – Teatrul Național „I.L. Caragiale");
89 *La New York, la New York!* de Adrian Mihalache *(A patra soră* de Janusz Glowacki – Teatrul Național „I. L. Caragiale");
92 *Clovnul metafizic Eugen Ionescu* de Ludmila Patlanjoglu *(Ce formidabilă harababură!* de Eugène Ionesco – Teatrul de Comedie);
97 *Ce comédie, domnule!* de Ion Parhon *(Ce formidabilă harababură!* de Eugène Ionesco – Teatrul de Comedie);
99 *Afront la Ionesco* de Mircea Morariu *(Ce formidabilă harababură!* de Eugène Ionesco – Teatrul de Comedie);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



101 *La Teatrul de Comedie „se fură ca-n codru"* de Simona Burtea *(Hoațele sau N'avem bani, nu plătim!* de Dario Fo – Teatrul de Comedie);
103 *În anticamera vieții* de Mircea Ghițulescu *(Sectorul S* de Emanuel Pârvu – Teatrul Luni de la Green Hours);
104 *Vitamine... fără efect* de Corina Herghelegiu *(Vitamine* de Vera Ion – Teatrul Foarte Mic);
106 *Rețetă de... Scandal* de Alina Mang *(Scandal la operă!* de Ken Ludwig – Teatrul „Nottara");
108 *Spectacolul de după...*de Ioana Moldovan *(Hazard* după „Valsul hazardului" de Victor Haïm – Nocturnele Teatrului„Nottara");
109 *Metafizică în fața unei uși de pal* de Doina Papp *(Ușa* de Matei Vișniec – ArCuB, cu sprijinul Teatrului de Comedie);
110 *Trecerea* de Liviu Ornea *(Ușa* de Matei Vișniec – ArCuB, cu sprijinul Teatrului de Comedie);
112 *Lumile lui Steve* de Marinela Țepuș *(I Hate Helen* de Peca Ștefan – ArCuB);
114 *Șansa tinereții* de Constantin Paraschivescu *(Venețiana* de un autor anonim – Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu").

CLUJ-NAPOCA:

115 *Zoe, fii... bărbat!* de Andreea Dumitru *(Az elveszett levél / O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale – Teatrul Maghiar de Stat).

BRAȘOV:

118 *Cu publicul agresat și agresor* de Marinela Țepuș *(Delir în doi... în trei, în câți vrei* de Eugen Ionescu – Teatrul „Sică Alexandrescu").

ORADEA:

120 *Shakespeare în musical* de Elisabeta Pop *(Nevestele vesele din Windsor,* soap opera după Shakespeare – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");
125 *Shakespeare e departe...* de Elisabeta Pop *(Othello* de Shakespeare – Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti);
127 *Un bun spectacol de Studio* de Elisabeta Pop *(Striptease* de Slawomir Mrożek – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");
129 *Permanenta neliniște* de Elisabeta Pop *(A mulatsag/ Petrecerea* de Slawomir Mrożek – Teatrul de Stat Oradea,Trupa Szigligeti);
131 *„Amicus plato, sed magis amica veritas"* de Elisabeta Pop (turneu cu spectacolul *Cafeaua domnului ministru* de Horia Gârbea la Oradea).

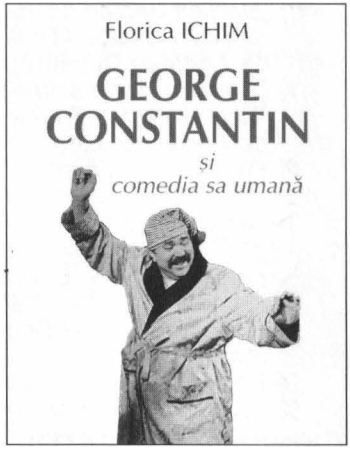
CRAIOVA:

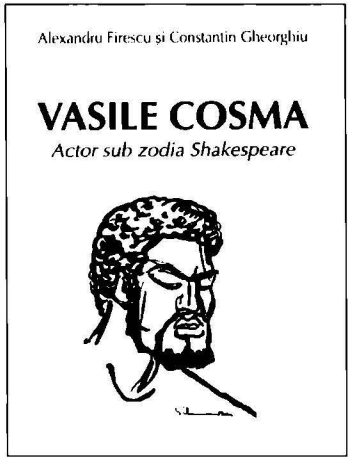
133 *Livada din noi...* de Ludmila Patlanjoglu *(Livada de vișini* de A.P. Cehov – Teatrul Național „Marin Sorescu");
137 *O hologramă a universului cehovian sau casa cu stafii* de Ioana Moldovan *(Livada de vișini* de A.P. Cehov – Teatrul Național „Marin Sorescu").

TURDA:

140 *Imaginea scenică a visului* de Ion Cazaban *(Omul cu valizele* de Eugen Ionescu – Teatrul Municipal).

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





BACĂU
143 *Ultimul proces al unor vieți anonime* de Marinela Țepuș *(Auto* de Ernesto Caballero –Teatrul Municipal „Bacovia");
145 *Precum în cer...?* de Constantin Paraschivescu *(Auto* de Ernesto Caballero –Teatrul Municipal „Bacovia").
BRĂILA
147 *La Brăila, cu femei și clovni* de Adrian Mihalache *(Angajare de clovn* de Matei Vișniec; *Hans,* după Heinrich Böll; *Tăblia de la marginea patului* de Mimi Brănescu – Teatrul „Maria Filotti");
149 *Reprezentația care ucide* de Ruxandra Anton *(Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul „Maria Filotti");
151 *Călăuza iubirii* de Ruxandra Anton *(Antigona* de Sofocle, versiunea scenică de Doina Papp și Bogdan Ghiu – Teatrul „Maria Filotti");
153 *Inconsecvențe* de Oana Borș *(Antigona* de Sofocle, versiune scenică de Doina Papp și Bogdan Ghiu – Teatrul „Maria Filotti").
IAȘI
155 *Despre Evangheliștii, la rece* de Andreea Dumitru *(Evangheliștii* de Alina Mungiu-Pippidi – Ateneul Tătărași).
159 *În zona emoțiilor dulci-amare* de Oltița Cîntec *(Scrisori la poalele unui copac* de Angel Norzagaray – Ateneu Tătărași și Centrul European de Creație).
ARAD
161 *Dubla întoarcere la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad* de Elisabeta Pop *(Întoarcerea de acasă* și *EURI* de Ștefan Caraman și Alina Nelega – Teatrul „Ioan Slavici").
163 *Ce vise poate ascunde o rochie neagră cu buline mici albe?* de Elisabeta Pop *(Poduri peste timp,* după romanul *Podurile din Madison County* de Robert James Waller – Teatrul „Ioan Slavici").
REȘIȚA
166 *O mare dezamăgire* de Mircea Morariu *(Richard al III-lea nu se mai face* de Matei Vișniec – Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița, Teatrul „Nottara" din București și Théâtre de la Presqu'Ile Granville).
TÂRGU MUREȘ
168 *La joasă altitudine* de Mircea Morariu *(Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo – Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu").
SATU MARE
171 *La limita psihologică* de Mircea Ghițulescu *(Cotele apelor Dunării* de Cornel Udrea – Teatrul de Nord).
VASLUI
172 *S-a mai născut un teatru* de Marinela Țepuș *(Mantaua,* după N.V. Gogol – Teatrul „G.E.T.")
174 Sandu și Iuliana Maftei: *„Vrem să continuăm cu același gen de spectacole,* interviu de Constantin Paraschivescu.
TIMIȘOARA
176 *Raza de la capătul... experimentului* de Ion Jurca Rovina *(Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o odată în fosta Uniune Sovietică* de David Greig – Teatrul German de Stat).
CLUJ-NAPOCA
178 *Festivalul PUCK 2005* de Raluca Tulbure.

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2006
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

RADIO
182 *Univers sonor* de Constantin Paraschivescu.
BALET
184 *Plurivalențe* de Luminița Vartolomei *(Clandestin* – Centrul Național de Artă „Tinerimea Română", Compania Orion Balet);
185 *Riscurile autodepășirii* de Luminița Vartolomei *(Titlul I: Empty House* – Spectacol-coupé cu trupa Cullberg Ballet);
187 *Tehnicitate versus individualitate* de Luminița Vartolomei *(La cité radieuse* – Ballet National de Marseille).

189 **Eveniment**
189 *Aflăm de la UNATC: Olga Tudorache și Ovidiu Drimba – Doctori Honoris Causa.*

190 **Teatru–plastică**
190 *Eustațiu Gregorian – 75* de Ion Parhon;
193 *O nouă expoziție Holtier* de Ion Cazaban.

194 **Teatru–Film**
194 *Proof (Demonstrația)* de Ada Maria Ichim *(Proof* de David Auburn – West End, Londra).

196 **Cartea de teatru**
196 *Dueland cu alienarea* de Constantin Paraschivescu *(Femei în ghips* de Mircea Daneliuc, Editura Curtea Veche);
198 *O mărturisire* de Mircea Morariu *(Amintiri călăuze* de Ana Boariu, Editura Arhiepiscopiei romano-catolice de București);
199 *O invitație ce se cuvine rătăcită* de Mircea Morariu *(Muntele personal* de Dan Plăeșu, Editura Pax Aura Mundi).

201 **Noi în lume**
201 *„Aici și dincolo: nebuni!"* de Darvay Nagy Adrienne, traducere de Ana Scarlat *(Troilus și Cresida* de Shakespeare, regia Silviu Purcărete – Teatrul „Katona József", Budapesta;
206 *Comunicat DAYA;*
207 *Alexandra Badea: premieră la Paris;*
208 *La MaMa, New York, Teatrul ca întâlnire* de Oltița Cîntec.

212 **Info UNITER**

213 **Teatrul „George Ciprian", Buzău**

215 **Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara – trezit la o nouă viață**

Cop. I: SAMUEL BECKETT.
Cop. II: CONSTANTIN CHIRIAC și VIRGIL FLONDA în *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. Regia: Silviu Purcărete. Foto: Silviu Purcărete.
Cop. III: BÁCS MIKLÓS și LACZÓ JÚLIA în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Tompa Gábor. Foto: Bíró István.
Cop. IV: Scenograful CONSTANTIN CIOBOTARIU.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH